

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 22

Article 6

12-2008

La censura en el teatro venezolano (1900-1960)

Luis Chesney-Lawrence

Universidad Central de Venezuela

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chesney-Lawrence, Luis. (2008) "La censura en el teatro venezolano (1900-1960)," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 22, pp. 75-115.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LA CENSURA EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-1960)

Luis CHESNEY-LAWRENCE
Universidad Central de Venezuela

Resumen

El presente artículo analiza la situación de la censura, en su acepción más amplia, en el teatro venezolano durante el período comprendido entre 1900 y 1960. Su desarrollo se realiza teniendo presentes las premisas metodológicas basadas en la Teoría de los motivos y estrategias. En este sentido se presentan los orígenes de la censura, las normas que se establecieron, se reseñan diversos casos donde se observan sus efectos a lo largo del tiempo y se exponen los motivos y estrategias que llevaron a sus autores a plantearse estrategias creativas para efectuar una ruptura y denunciar su presencia en escena.

Abstract

This article analyzes the situation of the censorship in the Venezuelan theater during the period between 1900 and 1960, in its wider connotation. The work was made keeping in mind the methodological approach based on the Theory of Motives and Strategies. In this sense, the origins of the censorship, the regulations settled down, the analysis of several cases where its effects were observed throughout the time are presented, as well as the reasons and strategies that the authors took into account to arrange creative strategies to carry out a rupture and to denounce their presence in scene are exposed.

Palabras Clave: Censura, teatro, estrategias, Venezuela.

Key Words: Censorship, theatre, strategies, Venezuela.

INTRODUCCIÓN

Si es una tarea esencial en la investigación de cualquier teatro nacional conocer a cabalidad sus autores y obras, ahora también deberá sumarse el conocer esta historia con una visión más moderna, especialmente, si se sabe que sobre esos años la crítica y los estudios han sido muy poco conocidos. No obstante, no debería extrañar tampoco el olvido que puede subyacer en estos recuentos. En el caso de Venezuela pareciera que ocurre que estas ideas relativas a la censura y a sus efectos sobre su teatro y sobre su sociedad se cubren de un espectro deformado por el desinterés.

Un país se imagina a sí mismo por las historias que relata y que permanecen en el recuerdo. Durante los primeros sesenta años del siglo XX esas historias del país provinieron principalmente del teatro, complementadas con las de la radio, el cine y la literatura a medi-

da que el transcurría el tiempo. Así se fue creando el discurso cultural del país, la imagen de sus hombres y mujeres, la de sus ideas y la de sus costumbres, paulatinamente, en el devenir de su propia y conflictiva historia. De esto último trata este artículo, de la censura y sus efectos sobre este teatro en el período mencionado. No es ésta una nueva historia del teatro, tampoco es su revisión; lo que se propone es tener un conocimiento más cabal del mismo, entendiendo episodios esenciales de su historia, como es el de la censura.

El objetivo central que se ha planteado esta investigación es el de conocer y entender las denominadas vicisitudes de la censura, las que condicionaron permisos, prohibiciones y efectos sobre la escritura y producción de obras y autores durante el período entre los años 1900 a 1960, que fueron voces disidentes o que fueron excluidos del sistema cultural nacional por el poder dominante, tema del cual no se conoce algún estudio publicado al respecto. Aunque, a la luz de su historia pasada y presente, se ve como ineludible. En resumidas cuentas, se entenderá el funcionamiento de un sistema de represión sobre artistas que no compartían ideas y premisas de varios regímenes oprobiosos que agobiaron a la sociedad venezolana durante este período y que, de alguna manera, constituyeron la historia oculta del teatro venezolano, aún por develar completamente.

Por tanto, aquí se examinará durante este período a autores y obras –elementos claves en su devenir cultural y social–, en relación con el tema de la censura, en forma amplia. El teatro entre los años 1900 y 1960 no estuvo exento de historia. Lo que ocurre es que sólo ahora comienza a escribirse esta nueva historia, bajo otros signos y otras perspectivas.

Para responder a esta temática se escogió como marco teórico y explicativo la aplicación de la teoría de los motivos y estrategias enunciada por Ángel Berenguer (1999: 5; 2007: 24-25), especialmente para entender las inspiraciones perversas incorporadas a este quehacer autoritario, teoría cuyo objeto no es otro que el de establecer la génesis de una creación y producción dramática en el complejo y variado universo dentro del cual se sitúan los dramaturgos a la hora de concebir y proponer la realización de sus obras.

Lo amplio del alcance de esta investigación, prácticamente sesenta años, exigió una vasta revisión bibliográfica y documental en varias disciplinas, obligación y expresión de una cultura moderna que complementa este análisis. Desde este punto de vista, se podría señalar con Raymond Williams (1958), que la cultura es un proceso muy dinámico, cambiante, desigual y con amplias fisuras por donde se acrisola un sin fin de voces tradicionales y emergentes, así como también instituciones e ideologías. La censura es un campo difícil porque se inserta en las complejas estructuras de la dominación, de las relaciones de poder y de la significación de las obras. Según Juan Villegas (1984: 12), la obra literaria no es una entidad que se explique en sí misma, sino en relación con o condicionada por factores que son aparentemente externos, con influencias diversas, de ahí que la relación con el contexto ayuda y explica mucho de lo que se busca, por lo que también se hace necesario conocer la sociedad que produce la censura, razón por la cual los textos censurados deberían expresar y revelar a esa sociedad en un momento dado.

Desde el punto de vista de los materiales revisados, se revisaron los primeros cien números de los boletines del Archivo Histórico de Miraflores, sede del gobierno, que comprenden los años 1580 a 1976; las revistas de la época: *El Cojo ilustrado*, *Fantoches*, *Élite* y *Revista Nacional de Cultura* (desde 1938 hasta 2004), entre otras; la Bibliografía del teatro venezolano de Rojas Uzcátegui y Lubio Cardozo, que abarca de 1801 a 1978; el índice hemerográfico venezolano de Cesia Hirshbein, que cubre de 1890 a 1930; las crónicas de

Caracas de Carlos Eduardo Misle, que cubren de 1567 a 1967; el libro *Teatro en Caracas* de Juan José Churión, publicado en 1924; la *Historia del teatro en Caracas* de Carlos Salas, publicado en 1967; y el texto sobre dramaturgia del siglo XX de Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre, publicado en 1997; igualmente, se consultó por internet la Biblioteca del Congreso, en Estados Unidos, de donde se obtuvo información de obras consideradas inéditas o extraviadas y que por alguna razón yacen en ese país; y finalmente, se efectuó la revisión de las tesis de grado sobre teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

Otras publicaciones relacionadas con el tema no dejan mejor parado a este período, así por ejemplo, en el Catálogo de autores de la editorial Monte Ávila, de propiedad del Estado, en su edición más completa de 1994, sólo se menciona a 20 autores teatrales de este período, incluyendo diecinueve obras de ellos (de 63 en total). En su catálogo renovado de 2002, en su sección de teatro, ahora sólo aparecerán doce dramaturgos en total, siendo sólo dos del período en estudio. De hecho, al efectuar un recuento de este aspecto –de autores y obras en la primera mitad del siglo XX–, considerando los diferentes estudios y críticas consultadas, se obtuvo un resultado sorprendente. Desde el trabajo de Churión (1924), pasando por los de Feo Calcaño (1948), Monasterios (1950), Salas (1967), Azparren (1967), Rodríguez (1991), y el de Barrios *et al.* (1997), se llega a reconocer en total treinta y seis autores dramáticos para este período, de un total de unos doscientos autores relevantes y de 300 en total encontrados, abriendo muchas interrogantes respecto de estos olvidos u omisiones (Chesney, 2004).

1. ANTECEDENTES DE LA CENSURA

Explica Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo* (1974) que el barroco americano se extendió un siglo más allá que el europeo, es decir, hasta 1750, y que durante este período no todo fue sofisticación, pasión y sociabilidad, porque gran parte de los historiadores de la cultura caracterizan a la Colonia como una gran noche negra, por la amplia censura y vigilancia que ejercía la corona, reforzada luego por la Inquisición, lo que ha sido confirmado por Mario Vargas Llosa (1985) en lo que respecta a las graves consecuencias que tuvo esta censura en el desarrollo del pensamiento y de la creatividad. En este sentido se efectuaban duras prohibiciones y se otorgaban penas muy severas para «la introducción de obra de imaginación, sea novela, drama o poesía» (Hurtado, 1997: 35).

Luego del barroco, cuando comienzan a llegar a América las ideas liberales y revolucionarias, España también cambiaría formulando políticas más modernas hacia sus colonias, aunque mantuvieron siempre una fuerte centralización y control ideológico –encubiertas las más de las veces con argumentos religiosos o morales, que curiosamente se repetirían siglos después con los regímenes autoritarios en el poder–.

En el teatro se censuraron los dos géneros más importantes del Barroco: los autos sacramentales, prohibidos en 1765 por Carlos III, porque en estos se producían excesos profanos; y el teatro épico-histórico, prohibido por el Virrey Teodoro de Croix en 1776, por exponer a la audiencia degollaciones y destronización de reyes, y conquistas especialmente relacionadas con América (Hurtado, 1997: 35), o como lo muestra una Real Orden de 1777, la cual determinó que no se permitiese salir al público ninguna comedia nueva sin revisión

eclesiástica previa. Es claro que el teatro de entonces fue visto, al igual que el de ahora, como instrumento difusor de ideas, desinhibidor de costumbres y con alto potencial político, aunque estas censuras no lograron que éste se extinguiera.

Durante el siglo XIX, muchas de estas prohibiciones se ampliaron a otras situaciones de hegemonía ideológica, como el olvido o la confusión de autores. Rogelio Altez (2000: 466), al referirse al problema ético de la historia, califica esta actitud como un verdadero atentado, y recuerda que desde la Conquista y con el advenimiento del Consejo de Indias, se creó la función del «cronista de indias», quien era el encargado de oficializar lo que ocurría en esta América, y en cuya labor iba «censurando interpretaciones viciosas y contradictorias a los intereses de la corona». En el olvido obviamente se cuenta lo que no conviene decir, utilizado como estrategia política, y es tarea del investigador intentar entender el proceso histórico, deducir, abstraer y analizar los datos para descubrir este olvido. Por tanto, la lectura de una realidad pasa igualmente por este tamiz de análisis de los documentos. Y, a la inversa, el investigador también puede quedar sometido a este proceso cuando en su recopilación de información decide qué selecciona, qué relega al olvido y con qué información construye su propio discurso.

En el caso del teatro venezolano ha ocurrido algo similar al hablar de su origen, el cual ha sido encubierto con distintos argumentos que le han restado relevancia dentro del panorama cultural de Venezuela durante toda su historia. Así aparecen diversos documentos que mencionan esta disputa. La primera mención que se reconoce de este hecho procede del libro de Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre arte en Venezuela* (1883: 259), quien en particular estilo comenta cómo era el teatro que se venía desarrollando en el país:

en la vida enfermiza de nuestro país, el teatro siempre al impulso de una fuerza extrema ha dado síntomas de vida muy de tarde en tarde. En la infancia del arte, si es así que podemos calificar nuestras primeras representaciones escénicas, no fueron las tiendas de campaña que sirvieron de teatro a las edades remotas las que se construyeron, sino salas particulares que representaban aún mayores ridiculeces.

Luego, se conoció el artículo denominado «Teatro Nacional», escrito por Eugenio Méndez Mendoza, aparecido en el *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes* (1895: xxv), en donde el autor justifica esta postración del teatro criollo invocando «la política obscurantista del gobierno colonial», que no permitió el desarrollo de estas actividades y conformar un movimiento más fuerte. Es decir, la culpa de que existiera un exiguo teatro era de España. Contrasta esta opinión con las crónicas de Arístides Rojas (1926), quien, comentando las representaciones teatrales coloniales, recuerda la construcción de su primer coliseo, todo debido a la gestión de la corona española, pero que una vez que cesó tampoco se tradujo en una mejoría. Similar es el caso del libro de Juan José Churión, *Teatro en Caracas* (1924: 44-45), quien también recoge esta inquietud agregando una argumentación adicional, según la cual esta responsabilidad cabría en el mestizaje del grupo social venezolano que imposibilitó tal desarrollo, lo cual lo explica en términos por lo demás muy científicos al expresar que

en principio, y así como hemos achacado nuestra falta de teatralidad a defectos de étnica y de psicología, podríamos achacarla con mayor razón al defecto orgánico o antropológico del mestizaje de la raza... En lo que a teatro se refiere, nuestro mestizaje no ha sido eugenésico... sino

agenésico. Ha resultado híbrido, y por tanto, infecundo como el mulo, producto zoológico de la raza equina con la asnal.

Esta teoría del mestizaje agenésico, sin embargo, no se aduce ni se dio en Perú, México o Cuba, como tampoco en Francia o en la España andaluza. Ya entrado el siglo XX, Juan José Arróm (1945) da una posible explicación más apoyada en la realidad nacional y en factores propios del teatro. Explica Arróm que el teatro es un arte que necesita imperiosamente del público, y esto sería lo que no ha tenido, entre otras cosas, por la escasa densidad de su población. Se debe recordar, explica, que Caracas fue fundada tardíamente, en sitios poco productivos, alejada de las rutas comerciales o culturales, con una población que a comienzos del siglo no llegaba a los cincuenta mil habitantes, asolada por terremotos y diezmada por epidemias, por evoluciones y dictaduras hasta prácticamente mediados del siglo XX, por lo que su desarrollo teatral se vio probablemente más afectado que otras artes.

De acuerdo con Chesney (2004: 59), durante el período 1900-1950, de un total de 300 obras reconocidas, un 58% de ellas no fueron puestas en escena, de estas un 48% fueron publicadas y un 10% eran manuscritos, en su gran mayoría referidos a la Capital solamente. Gran parte de esta situación irregular se debería a los perniciosos efectos de un fenómeno político que durante los siglos XIX y XX ocupa un sitio importante y que limitó visiblemente las posibilidades del teatro y de todo arte en Venezuela. Tal fenómeno es el denominado caudillismo.

2. LA TRADICIÓN CAUDILLISTA

El teatro en el siglo XX desde sus inicios se verá afectado por el efecto sociopolítico y cultural que le impone la denominada herencia caudillista de Venezuela. En efecto, estos factores, que se vienen gestando desde comienzos del siglo anterior, tendrán una fuerte influencia en su devenir cultural hasta bien entrado el siglo XX –e, inmanentes en toda su historia contemporánea–, lo cual, naturalmente, afectará al teatro.

Entre 1830, cuando Venezuela se separa de la Gran Colombia, terminando el sueño de Bolívar, y 1903, cuando se produce la llamada restauración Libertadora que termina con los levantamientos, se produjeron en Venezuela 39 revoluciones, 127 alzamientos, cuartelazos o asonadas menores, esto es, que en estos 74 años hubo 166 revueltas, lo que según Juan Liscano (1976, citando a A. Arraiz) equivaldría a unos 24 años y medio de guerras y sólo 49 de paz (p. 588). Este es parte del efecto que produjo el caudillismo providencialista o su símil el del cruento dictador que ha asolado a Venezuela en su historia republicana.

La Venezuela del Septenio guzmancista (1874) era económica y culturalmente muy pobre, desgarrada por las luchas intestinas de sus caudillos, por las asonadas y por las enfermedades. En lo político, el país se encontraba desarticulado; grandes sectores geográficos de él no mantenían vínculos con el resto de los territorios llamados «nacionales». Muchos historiadores y críticos de la cultura expresan que a este país no podría definírsele como una nación integrada, debido a los débiles vínculos políticos, económicos y culturales que se mantenían entre sus provincias, siendo más bien la voluntad local de los caudillos lo que se imponía sobre una idea central o general de nación. Incluso la propia Caracas adolecía de este aislamiento; los pequeños puertos del litoral, por donde salía la poca produc-

ción agrícola de cacao proveniente de los Valles del Tuy, de Chuao y de Choroni, así como el café de la cordillera, salía directamente por botes o pequeños veleros. Las carreteras en todo el país no pasaban de los 300 kilómetros de longitud.

Las ciudades venezolanas eran pequeñas, rurales como todo el país; la población de Caracas alcanzaba apenas los 56.000 habitantes y su entorno no cubría más allá de las 400 hectáreas, es decir, unas ocho a diez cuadradas a la redonda, en todo caso menor a cualquier hacienda de entonces. De acuerdo al censo de 1891, el Distrito Federal contaba con 13.349 casas, de las cuales 10.577 eran de teja, el resto eran ranchos, había 16 templos y 9 capillas, 3 mercados y un matadero, 5 cárceles y 5 cuarteles militares, 9 hospitales y 6 acueductos, aunque su crecimiento era alto, de un 16% en viviendas (Arcila, 1974: 29-164). La construcción del tramo final del ferrocarril a Valencia (La Victoria-Cagua), terminado en 1894, significó la conclusión de la línea ferroviaria más extensa que existió en Venezuela. Su inauguración dio la oportunidad para exaltar una visión romántica que prevaleció durante fines del siglo XIX, cual fue la idea del «progreso», verdadero anhelo que llenó muchas páginas de la literatura de la época en todo el mundo, entre otros a Rómulo Gallegos que en su obra *El motor* hace explícita mención a este hecho, como se verá más adelante. Este romanticismo económico del ferrocarril fue el mito que acompañó a esta época, y fue el símbolo de la revolución de los medios de comunicación que en Venezuela quedó truncado.

En el campo de la educación es donde más se advierte el atraso cultural en que se encontraba Venezuela. No había progresos en esto de proporcionar a los venezolanos cultura o en difundirla más allá de una pequeña élite dominante en lo político y en casi todos los órdenes de la vida. En 1839 existían en el país 219 escuelas (8.095 alumnos); en 1870 esta cifra había subido a 300 escuelas (10.000 estudiantes). Esto significó que sólo el 0,6% de la población venezolana recibía instrucción primaria. El Decreto de Instrucción Pública de Guzmán Blanco de aquella fecha tuvo efecto inmediato, y en un año se crearon 141 escuelas federales y en 1877 ya existían 1.131 (48.000 estudiantes). El cuadro de la educación superior era aún más alarmante, pues en la Universidad de Caracas en 1875 (con un país de 1,6 millones de habitantes) sólo cursaban 346 estudiantes (cuando en 1800, con 388.000 habitantes, eran 196), esto es, que el estudiantado había decrecido en relación con la población (Arcila, 1974: 43-45).

Por estas razones el analfabetismo era casi absoluto, estimado en un 95% de la población, si no mayor. La universidad no entregaba profesionales que contribuyeran al desarrollo del país, su matrícula se concentraba entre teólogos, médicos y abogados. La idea del «progreso» que floreció en estos años impulsa una nueva política que va de la mano con el ruido de los ferrocarriles, de las máquinas, de los cables de acero, del teléfono, de la electricidad, de las carreteras y de los barcos a vapor. Este progreso traería muy lentamente el cambio de su cultura.

Guzmán Blanco, que había conocido los suntuosos teatros de París, encontró que en Caracas no existía un sitio para representaciones teatrales de gran boato, por lo cual concibió construir uno semejante a aquellos, especialmente para el montaje de óperas, género de apogeo en ese entonces en Europa. Éste se inició en 1876 mediante un Decreto que escogió el sitio en ruinas de un antiguo templo de San Pablo, destruido en el terremoto de 1812. Inicialmente se le llamó Teatro Nacional, título con que se encuentra en los primeros documentos, pero en el Decreto correspondiente aparece como Teatro Guzmán Blanco. De estilo corintio puro, con basamento ático, era similar al que también escogieron los france-

ses para uno construido en la exposición internacional de París. En los documentos oficiales de 1878 figura con el nombre de Teatro Nacional. Luego de nuevos cambios, en 1879, por resolución del mismo Guzmán, el teatro continuó su construcción y volvió a llevar su nombre, siendo inaugurado el 1 de enero de 1881 con el estreno de la ópera *Hernani* por un conjunto lírico traído directamente de Europa, y de inmediato entregado al Concejo Municipal de Caracas, que lo denominó Teatro Municipal.

Se trata de una realidad pocas veces bien perfilada en este tipo de estudios que, por alguna razón, ha sido motivo de olvido, porque ya han pasado muchos años de aquella visión de una Venezuela tan distinta, pobre, inconexa, despoblada, distante, por lo que la misma se ha desvanecido ante la imagen que en el país contemporáneo, moderno, se ha proyectado sobre su pasado. Bien hace en decir Simón A. Consalvi (2000: C-16) al respecto, que a la historia se le mira con cierto desdén, acentuando que «habría que buscar la explicación de por qué durante tanto tiempo no quisimos mirarnos en el espejo o por qué nos rechazó». Por esta razón se diría que es preciso recordar esa realidad, alcanzar un conocimiento de sus hechos y medir sus dimensiones en relación con su época, aunque sea desde una perspectiva diferente como la presente.

Aquel mito de la grandeza agrícola de la Venezuela del siglo XIX, siguiendo estos mismos argumentos, también ahora es cuestionado. En las palabras de Ramón J. Velásquez (1986: 9), aquello «era mentira, absolutamente falso. No tenía razón Cecilio Acosta cuando contaba que aquí todo lo que se pisa es oro. Éste era un país de miseria... Era un país de pobres, todos pobres. Los ricos más ricos, la oligarquía, no llegaban a atesorar un millón de pesos». El Estado era pobre, como el país. Los bancos privados eran los que le facilitaban dinero para pagar a la tropa y a los empleados públicos, lo que ocasionó cuantiosas deudas del Estado. En 1900 esta deuda llegó a los Bs. 231 millones, en circunstancias que el presupuesto sólo alcanzaba a Bs. 90 millones. Cuando gobernaba Cipriano Castro se agotaron los recursos y los bancos Caracas y Venezuela se negaron a darle nuevos préstamos, lo que determinó que sus directivos fueran puestos presos en La Rotunda; en medio de su camino a prisión los banqueros accedieron a facilitarle dinero al gobierno, sin más trámites administrativos.

3. LAS NORMAS DE LA CENSURA EN EL TEATRO

Durante el período en estudio, especialmente durante los años 1900 a 1935, la censura acompañó en forma clara y expresa al teatro, y ésta quedó estampada tanto en una completa normativa destinada a tal fin, que se fue creando durante estos años, como también en la práctica del ejercicio de una censura concreta a los dramaturgos o a sus obras. En esta sección se irán alternado unas y otras, muchas difíciles de obtener. Se completará este cuadro con la presentación de un ejemplo claro y patente de una obra censurada.

Mucha de la normativa encontrada se cobija bajo la máscara de proteger la moral y las buenas costumbres, sin contar con las que acuden a argumentos de orden religioso o cívico, en las cuales la Iglesia aportaba también su grano de arena. La abundancia y diversidad de normas aplicadas a los «espectáculos públicos», en general, son llamadas ordenanzas de carácter municipal y no leyes, y el centro de las actividades se concentraba bien fuera en el Distrito Federal o en el Departamento Libertador, incluyendo a la ciudad de Caracas. Por esta razón la censura tuvo un carácter oficial.

Los antecedentes de la censura durante el período en estudio tienen su origen en normas dictadas por la Iglesia católica, aplicables a toda clase de espectáculos públicos desde la Colonia, como ya se ha revisado. Hacia fines del siglo XIX, el liberalismo y las nuevas corrientes positivistas disminuyen esta potestad de la Iglesia, aunque siempre permanecería latente. Por ello se puede decir que la censura oficial sobre las diversiones públicas data realmente desde 1830.

A fines del siglo también se observan en Caracas otras normativas de carácter restrictivo, cuyo fin era el evitar desórdenes populares en sitios de concentración masiva y así sostener la inestable estabilidad política de la época. Tal es el caso de las resoluciones tomadas por el gobernador J. Francisco Castillo, en julio de 1893, que prohibieron «en absoluto los bailes que se efectúan en determinados botiquines, cafés y restaurantes», así como «la apertura hasta horas avanzadas de la noche [...] de Confiterías, Botiquines, Restaurantes, establecimientos que ofrecen por lo regular espectáculos contrarios a la moral», exceptuándose de esto a los locales ubicados a menos de 300 m. de los teatros Municipal y Caracas, que podían «permanecer abiertos hasta una hora después de terminada la función», considerados probablemente como más respetables y no susceptibles de desórdenes públicos. No obstante, a éstos sólo se les permitió «funciones de ópera, quedando en absoluto prohibidas cualquiera otra especie de representaciones», excluyendo así de sus programas las presentaciones de operetas, zarzuelas, comedias y todo tipo de variedades, géneros que para las autoridades tenían un carácter popular y, por ende, peligroso (Sueiros, 1999: ¿pág?).

En las llamadas variedades se incluían las presentaciones de números con bailes, canciones y actos de comedias en un espacio único, en las que se podría llegar a perder control de la situación artística, bien por las formas que asumían como también por sus contenidos paródicos y farsescos con los cuales se ejercía una cierta crítica no permitida, como se verá al final al tratar el tema de los motivos y estrategias. Así, por ejemplo, en 1911, el gobernador del Distrito Federal consideraba que la acción emprendida por los empresarios de espectáculos públicos de anunciar sus espectáculos «por medio de carteles paseados y distribuidos por las calles en coches y carros cargados de músicos, desdice de la cultura de la capital y ocasionaba aglomeraciones y desórdenes de vagos y holgazanes», ordenando de inmediato la cesación de «semejante costumbre» (Sueiros, 1999: ¿pág?).

Uno de los primeros casos de autocensura, debido a la situación política represiva del gobierno lo menciona Carlos Salas (1967: 108), quien señala que en 1910 le fueron presentados a la Compañía española de Francisco Fuentes los textos de *El motor* de Rómulo Gallegos, *La selva* de Henrique Soublette y *El duelo* del autor francés Lavedán, escogiendo Fuentes a este último porque «no quería inmiscuirse en asuntos políticos».

La mención oficial más antigua sobre censura al teatro en el Distrito Federal se registra en los artículos N° 18 y 19 del primer Reglamento de Teatros y Espectáculos Públicos, publicado en la *Gaceta Municipal* del 24 de febrero de 1916, aprobada por Juan Crisóstomo Gómez, hermano del Benemérito, entonces Gobernador del Distrito Federal. Allí se especifica que ninguna obra de teatro y película podría «representarse sin antes ser vista y estudiada por el Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos, quien aprobará las que puedan ser llevadas a la escena», manteniendo «un registro especial para anotar las películas y obras teatrales de cualquier clase a las cuales haya puesto el pase correspondiente», sin especificar los criterios de tal decisión. Ésta sería de exclusiva responsabilidad del Ins-

pector censor, único miembro de la «comisión censora», quien, tras ver y estudiar el evento, establecería personalmente si se podría otorgar o no «el pase correspondiente». La Inspectoría General de Teatros y Espectáculos Públicos también era algo nuevo, pues apenas el 2 de febrero del mismo año se había fusionado el antiguo binomio independiente del Inspector General de Teatros y del Inspector de Espectáculos Públicos en un cargo único, siendo nombrado don Pedro Emilio Núñez de Cáceres como el primer inspector-censor de la ciudad. Esto significaba que la censura era responsabilidad única y exclusiva de una autoridad política del gobierno, y siempre este cargo recayó en el llamado «personal de confianza» del Benemérito, asumiéndose íntegramente los principios de «paz, unión y trabajo» (Sueiros, 1999: ¿pág?). La estricta obligatoriedad del «pase» fue certificada anualmente a partir de 1917 en los informes presentados al Gobernador por la Inspectoría, donde se señalaban detalladamente las obras a las que se le otorgó el «pase», así como aquéllas a las que les fue negado éste.

Por esta razón, se piensa que alrededor de 1915 muchas salas dejaron de lado las reputadas presentaciones líricas y teatrales, y no pocas fueron abriendo sus puertas anunciando su dedicación exclusiva a las modernas proyecciones de cine. El teatro decaía y el cinematógrafo se independizaba y adquiría renombre.

El carácter político de la censura queda de manifiesto en documentos de la época, como por ejemplo en la carta citada por Yolanda Sueiros (1999: ¿pág?) sobre películas, enviada en julio de 1920 por Ramón E. Vargas, Secretario de Gobierno del Distrito Federal, a su «noble protector», el General Juan Vicente Gómez, confirmando que «de acuerdo con las órdenes de Ud. de que me habló Don Juanchito» [Juan Crisóstomo Gómez, su hermano], se había encargado personalmente de prohibir «la exhibición de las películas cinematográficas en que de cualquier modo haya la tendencia de infundir en el pueblo doctrinas inmorales, anárquicas o criminales en algún sentido». Ése era el criterio aplicado, y el anarquismo parece ser en ese entonces la ideología que más molestaba al régimen.

Don Belisario Delgado, Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos desde 1919 hasta 1929, fue el más longevo en su cargo, e inaugura su nombramiento dictando en el mes de diciembre de 1919 una serie de disposiciones que ni siquiera tuvieron el carácter de normas u ordenanzas, ni fueron publicadas en la *Gaceta Municipal*, sino reproducidas en *El Nuevo Diario* y «trasmitidas (sic) en Nota Circular a todos los Empresarios de Cinematógrafos y de todas clases de Espectáculos».

En 1930, la Junta de censura es cambiada, colocándose ahora integrantes aún más fieles al régimen. Así, el Inspector General del Distrito Federal es sustituido por el Prefecto del Departamento Libertador y el ciudadano independiente por un miembro del Concejo Municipal, otorgándosele además a la nueva junta de censura «las mismas atribuciones respecto de cualquier otra clase de espectáculos que se ofrezcan en el Distrito Federal». La censura se endureció notablemente durante los años del gomecismo, especialmente desde 1913, cuando reacciona en contra de una invasión de Castro, estableciendo una política fuertemente represiva, y luego de 1928, cuando se produce una rebelión estudiantil, actuará una represión y censura cuyas huellas cuesta encontrar.

Es difícil compilar casos concretos de la censura en el teatro, aunque algunos han podido ser reseñados para ilustrar esta grave situación. Jesús Sanoja (1988), al estudiar estos aspectos, menciona los conocidos casos de Leoncio Martínez, y sus constantes encarcelamientos por editar revistas consideradas subversivas, el cierre de la Universidad Central de

Venezuela en 1912, el caso de Arévalo González, periodista, mencionado en la obra *Un diputado modelo*, de Rafael Otazo, de 1937, que se revisa más adelante, así como los que sufrió Andrés Eloy Blanco, como lo señala Rafael J. Lovera de Sola (1996: 11 y 25), a quien en 1933 «se le prohibió publicar en los periódicos, hablar por radio e incluso no pudo pronunciar en aquellos días una presentación de una joven poetisa quien leería sus primeros poemas en el Ateneo de Caracas».

En forma similar, pero en un estilo más cruento, Miguel Otero Silva (1983: 123) explica que durante esta época de Gómez, no pudiendo sobornar a los intelectuales de 1910, de 1918 ni de 1928, los encarceló, citando entre ellos a Arreaza Calatrava, Domínguez Acosta, el padre Mendoza, el ya citado Leoncio Martínez, Francisco Pimentel, José Rafael Pocaterra, Alfredo Arvelo, Rafael Arévalo González, Andrés Eloy Blanco ya mencionado, Pío Tamayo, Salvador de la Plaza, Alberto Ravell, Antonio Arraíz, «todos fueron a dar con sus huesos a las cárceles, los universitarios jalaron pico en las carreteras, y la cultura fue a pasar al rastrillo al cuartel de policía, con sus corotos».

El 3 de enero de 1936, cuando Gómez ya había muerto, su sucesor, el General Eleazar López Contreras, prometía una completa libertad de expresión, sin restricciones. Dos días después, el 5 de enero, suspendía las garantías constitucionales y, acto seguido, dictó una resolución restableciendo el aparato de censura del gobierno. Ante la desobediencia civil que impusieron los medios de comunicación, el gobierno organizó una Oficina de Censura para revisar el contenido de diarios y radios, que hizo extensible a todo el país. El visado de censura se hacía presente nuevamente. El 4 de febrero Caracas amaneció sin periódicos y con las radios transmitiendo sólo música. Treinta mil personas (de las cien mil que habitaban la ciudad) protestaron en la Plaza Bolívar, convocadas por distintas organizaciones. El gobierno respondió violentamente, disparando sobre la multitud, lo que produjo seis muertos y docenas de heridos. Nunca se aclaró quién dio la orden. El Gobernador Félix Galavís fue culpado de estos hechos, destituido y reemplazado por un General. A los pocos días se restituyeron las garantías y, aparentemente, la oficina de censura fue disuelta (Olavarría, 2000).

4. EL SAINETE CENSURADO

El sainete venezolano es, tal vez, una de las expresiones que ha dejado más honda huella en la cultura del país, especialmente por su connotación dramática nacional y popular. Por más de cuatro décadas ocupó el espacio escénico caraqueño, y sus antecedentes se remontan al siglo anterior. Es, sin lugar a dudas, uno de los primeros intentos escénicos que de alguna manera, y a su modo, puso la mirada en su compleja realidad. Debido a la controversia que sus propuestas han originado en la crítica, como ya se habrá observado en los capítulos precedentes, siempre pesará sobre él la duda sobre su significación como posibilidad dramática válida. Se podrían poner como ejemplos ilustrativos de esta argumentación lo que han estimado Monasterios (1975: 37), cuando señala su «superficialidad» porque el dramaturgo «copia los detalles anecdóticos de la realidad circundante»; y Azparren (1979: 60), al decir que «el teatro que siempre se escribió e hizo fue provinciano, típico y anecdótico, pendiente de las aventuras simpáticas del humor venezolano», desconociéndose los factores que intervienen en la ficcionalización de un discurso dramático.

En la colección de «impresos» del archivo del gobierno, correspondiente al período presidencial del General Cipriano Castro, en 1902, aparece una obra de teatro satírica, de autor desconocido, que fue guardada por el Presidente con cuidado y que sólo sería publicada por el Archivo de Miraflores en 1964. En la carátula contiene un dibujo a mano en que aparece Castro vestido de payaso y, a su lado, un personaje desconocido de rostro duro, vestido con un elegante traje de noche femenino. En la parte superior, Castro escribió de su puño y letra, «otra gracia de estos canallas» y, junto a la figura de rostro desconocido, anotó con el mismo lápiz, «General A. Ibarra». El pie de imprenta es falso: Imprenta Manicomio de Los Teques.

La obra se titula *La restauración liberal, el ejército y la escuadra* (1902); no se menciona el autor, con lo cual queda explícito en el título que se debe referir a la experiencia política directa de Castro y a su relación con el ejército y la armada en 1902. Consta de una escena corta y la acción transcurre en el famoso botiquín caraqueño «La Glacerie». Los personajes son numerosos, por lo que se deduce que fue hecha por un escritor aficionado, aunque dispuso de amplios recursos lingüísticos en sus expresiones, los que hablan mejor de su nivel cultural que de su técnica dramática, como ya se verá. Las figuras principales son Mr. Grell, que habla inglés, y Jorge, su amigo, ambos sin mayores descripciones biográficas en toda la obra, pero además también figuran los ministros de Castro, Cárdenas y López Baralt, así como el que era el Jefe de Telégrafo, Valerino, y otros que hacen comparsa.

La pieza abre con la lectura de un telegrama: «Amigo Grell, grandes noticias: Valarino, Torres Cárdenas y López Baralt. Ejército unido derrotado, victoria en La Victoria. ¡Hoy nos ensabanamos!». Luego, Jorge le previene: «¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!» (p.4). Mr. Grell escucha, comenta que se la extraviado su perro y se dirige a La Glacerie. Allí se reúne con sus amigos, con quienes celebra cantando algo alusivo a la enfermedad de su perro y bebiendo champaña. Grell agrega: «ese cabito es una gran cosa» [se refiere al Presidente Castro], a lo que Jorge responde: «y el almirante es mucho comandante». El mensajero confirma la lectura: «Es copia exacta. ¡Paz asegurada!». Acto seguido, comienzan a entonar una letra de la canción «Sobre las olas». Al terminar el coro, la obra cierra llamando a Valerino, el Jefe de correos, a Torres Cárdenas y a López Baralt, pidiéndoles «más sal de frutas».

Aunque no se ve tan clara y aparente la razón de ser de esta pieza, vale decir, del motivo que origina esta burla política a Castro y a sus ministros, y tampoco el por qué fue censurada y guardada por él, se presume que debió haber sido de alguna importancia en su momento, puesto que el Presidente la mantuvo a buen resguardo por un largo tiempo. Su explicación podría emerger al recordar la historia de aquellos años y, sobre todo, sobre la famosa Revolución restauradora liberal de Cipriano Castro (1899) que ya ha mencionado. En efecto, en esto el texto es claro. En sus parlamentos iniciales, cuando se lee el telegrama aparecen las claves «victoria en La Victoria», «Hoy nos ensabanamos», «¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!». Además, está la historia del «perro rabioso», así como cuando se menciona al cabito, los cuales son signos que enmarcan sin discusión la fábula dentro de un contexto histórico bien preciso, el efecto de la política de restauración iniciada por Cipriano Castro. En aquella oportunidad, teniendo como telón de fondo todo el caos político caraqueño que existía, sobresaltaba el hecho de que él se sentía un predestinado, y se recordaba que Castro insurgió desde Los Andes y tomó el poder, incluso con el apoyo de sus adversarios, que de traidores pasaron ahora a ser revolucionarios. Ahí comenzó esta

etapa farsesca de la historia venezolana. Es sabido, además, que en estos primeros años se mostró a esta figura caudilla como violenta, nacionalista, racista, libertina y heroica a la vez, como un personaje que intentaba pacificar al país a un alto costo. Algunas de esas batallas que perdió el caudillismo desplazado fueron las de Tinaquillo y la de El Paso de Estévez, en 1901, que aquí son señaladas con precisión. Sólo en la batalla de La Victoria, en 1902, también destacada en el texto, y que marcará el fin de esta era de montoneras, quedaron en el campo más de dos mil bajas, entre muertos y heridos. Éste es también el año en que, con fuerte apoyo económico extranjero, se inicia una ofensiva contra Castro denominada La libertadora, que culminará en el fracaso de La Victoria.

Por esto, tal vez, se pueda entender el punto de vista crítico de la obra en 1902, asumiendo la perspectiva de un extranjero, en un intento por desacreditar a Castro, justo en el momento en que la «libertadora» embate en su fase final que lo destronaría del poder. Por eso, el telegrama es repetido, para reiterar una noticia que no quisieran creer, «paz asegurada». A fines de 1902, fuerzas navales alemanas e inglesas bloquearon las costas venezolanas, echando a pique a tres barcos nacionales y apoderándose de otro. Es el momento en que Castro pronuncia su legendario discurso diciendo, «¡Venezolanos! La planta insolente del extranjero ha profanado el sagrado suelo de la patria». La obra es la introducción dramática, para el teatro y para la realidad misma, de aquel suceso que ya se veía venir, por eso la primera canción que improvisan es la de «*Sobre las olas*», y por ello también los personajes entonan «¡Oh! Qué dulce es vivir, / De los mares el rumor» (p. 5). En definitiva, Castro y su revolución restauradora se transformaron en un obstáculo para todos, y esto en cierta manera es lo que muestra y trata de decir la pieza, y sería la razón por la cual probablemente fue censurada esta pequeña muestra de farsa teatral política de comienzos del siglo XX, anónima, en la cual se comentaron las grandes incidencias políticas del momento.

Rafael Otazo (1872-1952) fue otro de los autores que trató este tema. Dramaturgo y empresario teatral, desarrolló una intensa y amplia actividad dramática durante cuatro décadas, autor de numerosos y muy populares «sainetes criollos», cuya labor en todos estos campos es casi desconocida, ignorada y muy poco reconocida. Nacido en el último tercio del siglo XIX, a muy corta edad comenzó a trabajar como asistente de otro gran empresario de la cultura de aquella época, igualmente desconocido, como lo fue Miguel Leicibabaza (1857-1915), siendo este último sin duda, el que trajo las mejores compañías de ópera, zarzuela y dramas que se vieran en la Caracas de fines del siglo XIX. Ambos adquirieron con el tiempo gran prestigio en el medio cultural de comienzos del siglo XX e, incluso, tuvieron también una significativa influencia en los sectores de gobierno de aquella época (Chesney, 2001). De sus cercanías con el poder político se lograron algunos beneficios para el teatro nacional, como ocurrió el 30 de abril de 1904, en ocasión de que Otazo presentara en el Teatro Caracas a la Compañía de Teatro Infantil de los Ruíz Chapellín, con la pieza *El rey que rabió*, en donde fue invitado de honor del Presidente Castro, quien disfrutó la obra y ésa fue la ocasión que aprovechó Otazo y los hermanos Ruíz Chapellín para convencerlo de dar un mayor apoyo oficial a sus actividades, quien ofreció esa misma noche construir un nuevo teatro para sostener y estimular al teatro nacional, cuyo decreto fue firmado el 23 de junio de 1904, e inaugurado al siguiente año, el 11 de junio de 1905, con el nombre de Teatro Nacional (Salas, 1967).

Su producción dramática se estima en más de ochenta obras, algunas muy exitosas, de las cuales muchos títulos ni siquiera se conservan. Su actividad como empresario teatral

culmina a fines de los años veinte, aunque continuó escribiendo sainetes hasta mitad de los años cuarenta. La única obra que se ha logrado recuperar ha sido la primera escena (de tres) de *Un diputado modelo*, escrita en 1937 y rescatada de los archivos de la *Revista Elite*. La obra es un sainete en un acto que se desarrolla en una ciudad, posiblemente Caracas por los detalles que presenta, en la sala de la casa de una familia de clase media que se prepara para celebrar las ferias de San Serapio, razón por la cual existe un ambiente festivo, de toros y de semblanzas culinarias. Todos los personajes son parte de una misma familia. Paz es la madre y los hijos son Luz y Blas. El edil es el padre, Jobo. La novedad es que Jobo ha sido electo diputado y, naturalmente, quiere aprovechar la ocasión para ganar popularidad «obsequiando a todo el mundo». Ante la duda de por qué Jobo es diputado y sobre su preparación para ejercer el cargo hay discrepancias entre madre e hija que, además, ayudan a entender el momento postgomecista que se vivía.

Jobo piensa convertirse en un diputado modelo, de «conducta intachable, de vida austera y sencilla», que ha trabajado para vivir «regando mis campos con el sudor de mi frente», palabras que Paz jamás había escuchado, por lo que, asombrada, le reprocha no haberlo nunca oído hablar así, y esto da pie para que Jobo explique, en forma más clara aún que como lo ha venido haciendo hasta aquí, sus recuerdos de los años de la dictadura de Gómez:

JOBO: Si antes de ahora hubiera echado fuera lo que tenía dentro del buche, hubiera ido a amansar un par de grillos en el castillo.

PAZ: No seas exagerado.

JOBO: ¿Exagerado? Recuerda que me vigilaban de día y de noche.

PAZ: Y eso, ¿por qué?

JOBO: Porque reconocían la gran dosis de valor cívico que hay dentro de mi ser.

PAZ: Pero tú no protestabas; te callabas.

JOBO: Mi patriotismo me obligaba a callar ante las imposiciones del momento que vivíamos; y a esperar que llegara otro momento de verdadera justicia social (p. 5).

Más relevante aún es el fin de la escena, cuando luego de esta revelación, su esposa Paz le recuerda la figura de Arévalo González, quien siempre protestó y nunca calló, a lo que Jobo responde efectuando una verdadera confesión: «No tuve valor para sacrificarme como él... fui cobarde. Pero ya ves que llegó el día en que voy a trabajar por el engrandecimiento de mi pueblo», con lo cual finaliza la primera escena (p. 5). (Rafael Arévalo González, citado en esta obra, existió en la vida real y fue un importante periodista, activo oponente a la dictadura, dirigente fundador del Partido Comunista venezolano, que ya para los sucesos antigomecistas de 1928 y 1929 se encontraba preso en el Castillo de Puerto Cabello y era uno de los nombres que los estudiantes pedían dejar en libertad).

El significado de la obra estaría dado por la presentación en escena del nuevo político demócrata, desde donde se multiplican sus sentidos –por ejemplo, el nombre de la esposa, Paz, el mismo de Jobo, recordando a otro dramaturgo que se le apodaba de esa forma y la situación de los años de la dictadura de Gómez–. Igualmente, esto lleva directamente al sainete costumbrista, aunque la obra entra en una problemática más política y crítica, que cambia las cosas, equilibra el costumbrismo y abre paso a un cierto tímido realismo sociopolítico. Lo que es relevante en este último aspecto es observar el uso de las estrategias lingüísticas por parte del autor para provocar estos cambios, a saber, el humor y la parodia, manteniendo su significación en función de mostrar que son libres, que existe una

cierta libertad, a diferencia de un contexto anterior diferente que la negaba. Al cambiar Jobo esta función, cambia este sentido, el problema contextual puede ser tratado con mayor libertad creativa y se retiran las estrategias furtivas. Éste es el verdadero cambio que presenta esta parte de la obra.

Leoncio Martínez (seudónimo Leo, 1888-1941). La vida artística de Leo es una de las más interesantes de todo el sistema del sainete. Poeta, cuentista, periodista, actor y dramaturgo. Promotor de El Círculo de Bellas Artes, en 1912. La primera referencia a su actividad teatral aparece en 1914 cuando estrena dos de sus piezas: *Menelik* y *El rey del cacao*, así como también la traducción de la obra *El secreto* de H. Bernstein, de muy definido corte naturalista y de quien Leo fue gran admirador. En 1923 funda la revista *Fantoches*, en la cual se hacen críticas literarias y políticas contra el régimen. En la columna «Teatralerías» se presenta la actualidad de las artes escénicas y su cartelera (con la firma de Kry-Tico). A Leo se le reconocen una veintena de obras, la mayor parte de típico corte costumbrista cómico, popular. En 1921 comienza a cambiar su temática y técnica dramática, evidenciando ahora una visión más moderna del teatro y una forma más crítica para exponer sus argumentos.

El salto atrás, una de sus obras más exitosas, en un acto y 19 escenas, plantea la realidad social del mestizaje, el racismo y un cierto desprecio hacia lo nacional, el orgullo de casta y los típicos vicios del chisme y la hipocresía que predominaban en aquel ambiente autoritario. A partir del título mismo se plantea un problema más social que un típico cuadro de costumbres. La expresión «el salto atrás» se empleaba y emplea para designar un fenómeno de retroceso racial al referirse a un niño que nace con su tez más oscura que la de sus padres. Y ésta es la anécdota de la obra, la historia del nacimiento de un niño negro en una pareja de blancos. Éstas eran las convenciones que regulaban la vida familiar y la obra dirige su mirada crítica directamente hacia este prejuicio racial mediante el humor, ridiculizando situaciones y fórmulas convencionales burguesas. Julieta es la hija de una familia acomodada que ha dado a luz un niño negro, hijo de un alemán. Este escándalo hace que se reúna un consejo de familia para decidir las medidas que deben tomarse para lavar el honor de casta. Se piensa que la situación es producto de un engaño o de una brujería. Se daría así la paradoja de «¡un alemán negro! ... ¡Es negro! ... ¡negro como una maldición!» (Nazo, 1972, vol. 1: 262). ¿La solución? La familia piensa en dos soluciones: cambiarle al niño o cambiarle al marido, «con dinero se arregla todo... el honor lo impone». El momento clímax será cuando Von Genius, impaciente, ve a Julieta entrar en escena, es saludada cariñosamente por él, y mientras ellos esperan que «ya va a sacar el revólver», éste exclama inocentemente al ver al niño:

V. GENIOS	¡Qué lindo! ¡Qué gordo!
TODOS	: ¿Eh?
V. GENIOS	: ¡Es idéntico a mi abuelo! ¡Idéntico a mi abuelo Pancho!
TODOS	: ¡Ooooh!
FULGENCIO (tío)	: ¿Cómo a su abuelo?
ELENA (madre)	: ¿Pero su abuelo no era alemán?
V. GENIO	: Por la línea paterna, sí; pero, mi padre, cuando estuvo de explorador en el Perú, se casó con una cocinera. Usted sabe que a los alemanes les gustan mucho las negras.
ELENA	: ¡Ay, Jerónimo! Nuestro yerno, hijo de una cocinera. ¡Nos ha engañado!
JERÓNIMO (padre):	Él, no: la necia vanidad de un título fue la causa del engaño.

- V. GENIOS : Yo no he engañado a nadie: me preguntaron si era Barón y creo que lo he probado... ¿verdad, Julieta?
- BELÉN : ¡Qué cosa! Y usted salió completamente rubio.
- V. GENIOS : Pero mi hijo ha dado el salto atrás (Ibid.:341)

Con una anécdota y discurso sencillos, la obra hace uso de dos recursos dramáticos, la ironía y el humor, además de giros semánticos como la metáfora y la elipsis. La ironía actúa como una función para que el significado esté determinado por el contexto. La utilización de numerosos puntos suspensivos crea un vacío en el discurso, condensa su sentido y esto permite una mayor participación del lector/espectador en el curso de las acciones. El equívoco también contribuye a aumentar el humor –por ejemplo, el pedirle a la vieja sirvienta que consiga un niño catire–, aspectos estos que serán profundizados más adelante al hablar de las estrategias utilizadas por el sainete.

En *Pobrecito* (1928), definida por su autor como «paso de comedia galante», se plantea, igualmente, una fuerte crítica social, muy cercana a su biografía. La acción de la obra se desarrolla inicialmente en una noche, en un casino, en donde Esteban, galán de profesión, encuentra a Celia, que llora desesperadamente en un sillón. Celia es menuda y rubia, amante del Capitán Mario, quien se encuentra encarcelado y ésa es la razón de su desesperanza. Como era de esperarse, Esteban le echa mano a Celia, quien cede sin mayores problemas a su seducción. Para colmo de males, ella ha extraviado las llaves de su casa, así que termina durmiendo con Esteban. Sin embargo, tras estas máscaras, Leo expone con increíble frialdad una fuerte crítica a la falsa doble moral burguesa, a la falsa amistad y al sistema opresor imperante, como lo ilustra Celia al expresar en medio de su propia comedia: «pobrecito Mario, pobrecito Mario [...] y ahora estará en un calabozo, con tanto frío, en un calabozo donde hay muchas ratas, con un colchón en el suelo y sin mí... ¡Yo quiero que me lleven para allá!». Parlamentos que, dichos por ella, parecen pueriles, sin sentido, y conduce la obra directamente a la vida de Leo, tantas veces encarcelado en aquellos calabozos gomecistas (Flores, 2001).

A su vez, en *El viejo rosal* (1925/39), plantea una situación más vecinal, de la vieja Caracas, en casa de María Antonia, a donde concurren el Padre Vélez y el Jefe Civil, el Coronel Camargo, con el propósito de recolectar fondos para los pobres. Aunque la trama se desliza en relación con el estado de soltería de ella y la solidaridad, de pronto el tema central cambia cuando se le solicita al Coronel la libertad de Nicasio, punto de partida nuevamente para llamar la atención sobre la situación política del país en los años veinte. Nicasio es un hombre humilde que fue puesto preso por hablar mal del régimen en estado de ebriedad, argumento que es transformado por María Antonia para expresarle al jefe Civil: «¿Cuántos no hablan mal del gobierno dentro del mismo gobierno y nada les acontece?». Finalmente, el Padre Vélez colabora para convencer al Coronel y éste accede. El enfrentamiento de poderes es evidente, el civil pudiente y el religioso contra el político militar (Flores, 2001).

Julián Padrón (1910-1954), de profesión abogado, fundó y dirigió junto a otros escritores venezolanos la revista *El ingenioso hidalgo*, en 1935, luego fundó el periódico *Unidad Nacional*. Escritor de cuentos. Su producción dramática sólo se encuentra publicada. Su sainete *Parásitas negras* (1939) es considerado de carácter crítico al gomecismo. Su acción transcurre en diciembre de 1935, mes de la muerte del dictador, en un pueblo cercano a Caracas, en donde un burro se ha comido el dinero que estaba destinado al matrimonio de

Candelario y Petronia, y en este ir y venir a la ciudad para lograr la devolución de este dinero, se muestra el microcosmos del país: un jefe civil autoritario, la prensa sensacionalista, el cura que intercede buscando una solución, el infaltable gringo que ve en este hecho un negocio, y un juicio público al burro. Es decir, el autor extrae de lo cotidiano y, a veces hasta monótono, lo extraordinario, con amplia imaginación y creatividad, aspectos que la crítica ha llamado «realismo mágico» y «costumbrismo surrealista» (Barrios, 1997: 89).

5. LA DRAMATURGIA DE *LA ALBORADA*

Durante los primeros tres meses del año 1909 se editó en Caracas la revista *La Alborada*, la que en sólo ocho números formó lo que se ha denominado una «conciencia» de generación de gran importancia en la literatura y el teatro venezolano. Unidos por su preocupación por la situación sociopolítica del país, que denominaban el «dolor de la patria», sus integrantes tenían en esa fecha más o menos la misma edad: Rómulo Gallegos, 25 años; Julio Planchart, y Julio Rosales, 24 años; Salustio González, el último en incorporarse, y Henrique Soublette, 23 años. Este último falleció prematuramente en Caracas en 1912, por lo que no tuvo la oportunidad del futuro para dejar mayores testimonios y reflexiones sobre esta revista, aunque su obra dramática es muy significativa.

Son numerosos los estudios que se han dedicado a desentrañar y a analizar el alcance de esta obra en el campo literario, pero muy pocos los que han ahondado en los aspectos de su dramaturgia. Testigos de excepción del fin del régimen de Cipriano Castro, en diciembre de 1890 se sintieron llamados a intervenir en el destino de Venezuela para instaurar la libertad y la democracia. Esta alegría inicial poco duró. El gobierno que siguió afianzó la trágica dictadura gomecista e hizo que su voz fuera una oportuna y constante protesta intelectual.

El grupo comenzó por ser una simple reunión de estudiantes de la Universidad de Caracas, en donde ensayan sus primeras experiencias como escritores, «repitiendo los esquemas de todas las generaciones literarias de nuestro país: rebeldía, franqueza a veces rudas, sinceridad en los postulados, revisión de valores, ansia de afirmarse en el escenario de la creación literaria, búsqueda de nuevos horizontes, coraje en la pasión y decisión en el sacrificio que el cultivo de las letras impone» (Medina, 1963).

En este sentido, como ha señalado Rosales, los «alborados» caminaron siempre juntos, solidariamente unidos, con la esperanza en un mañana independiente. Bastaría leer el editorial de su primer número, titulado «Nuestra intención», para conocer sus ideas, en donde sugiere frases como «salimos de la oscuridad», «la presión de aquella negra atmósfera», «nuestro oscuro pasado», «nuestro silencio nos da derecho a levantar la voz», «al ver apuntar en su horizonte la alborada de la esperanza», «en la hora del despertar». En su número tercero se incluye su lema «sustituir la noche por la aurora». Resaltan en sus ocho números aparecidos de la revista, sus símbolos (comenzando por el título y por su lema) y el contenido de sus artículos dedicados a los ciudadanos con un hálito esperanzador, para que la aurora de 1909 no fuera defraudada. Así lo han interpretado, igualmente, la mayor parte de sus estudiosos.

En sus ocho entregas (128 páginas) se publicaron pocas referencias al teatro, pero éstas son lo suficiente como para dar un marco de su pensamiento que pronto se complemen-

taría con los contenidos de sus obras dramáticas, mucho más contundentes por parte de todos ellos. Soublette (1910: 184-185) anunciaba un año después la reaparición de *La Alborada*, comunicando nuevas ideas y destacando los grandes problemas del país, «incultura e ignorancia fuentes de todos los demás. Pauperismo –Abandono. Lujuria, Juego, Alcohólico. Tuberculosis, Sífilis, Mortandad infantil. Y los remedios infalibles son: Cultura, Instrucción, bases del régimen salvador. Entusiasmo, Iniciativa. Economía. Moralidad, Temperancia. Higiene» (pp. 184-185). No existen más noticias sobre esta nueva aparición, excepto este anuncio.

La Alborada fue, sin duda, un proyecto audaz e idealista de un grupo de jóvenes que pretendieron constituirse en un relevo generacional, moderno, y desde ahora muy especialmente en el teatral. En su quehacer artístico queda la huella de un positivismo imperante que adhería al realismo y al naturalismo, que por lo demás brillaría hasta fines la primera mitad de la década del diez, todo lo cual despertó el interés por las grandes corrientes del pensamiento universal. El fin de *La Alborada* fue preparado por orden del propio dictador Gómez, quien no estaba dispuesto a tolerar este tipo de publicaciones, como lo relata el alborado Julio Planchart (1944: 23, nota 17):

El gobierno de Gómez no veía ya con buenos ojos la libertad de prensa y necesitaba un diario continuador de la labor de *El Constitucional* de Gumersindo Rivas, del tiempo de Castro; ya estaban hechos los arreglos para fundarlo y en breve apareciera. Entonces el Gobernador citó a los periodistas, los reunió y los increpó y les dijo cuáles eran las normas a que debían sujetarse en sus publicaciones y hasta uno de ellos, Leoncio Martínez, fue enviado a la cárcel. A la reunión provocada por el Gobernador asistimos Henrique Soublette y el que esto escribe, y al salir de la reunión ambos nos dijimos: «*La Alborada* ha muerto».

Heredera directa de *La Alborada* fue *La Proclama*, la otra importante revista que siguió pasos similares de sus mismos directores, con fuerte énfasis teatral. El 29 de junio de 1910 circuló el primer y único número de esta revista, con artículos de los mismos alborados, todos de contenido cívico, como ya era una constante, y a la vez de corte modernista y antimodernista, con un combativo editorial de Soublette en el cual pugna por alcanzar «la revolución de las ideas». Este semanario no ha recibido atención alguna de la crítica y mucho menos de parte del teatro nacional, aunque su relevancia más significativa se encuentra en este propio hecho. *La Proclama* reivindicaba su carácter de semanario de combate. Era el mismo año en que surgía el *Manifiesto Futurista* de Marinetti, y Soublette publicaba un poema, titulado *La nueva poesía*, con aliento futurista que rebatía aquel lirismo criticado:

No; yo quiero cantar los esfuerzos humanos
Coronados de éxito, fulgidos de heroísmo:
Las conquistas que dotan al hierro de pies y manos,
Las máquinas rápidas y trituradoras
Y los automóviles fugaces y ufanos,
Los acorazados, las locomotoras
Y el milagro supremo: ¡los vuelos de los aeroplanos! (Sanoja, 1998: 442).

El semanario fue en realidad una verdadera proclama dirigida a los venezolanos, como lo expresaba su primer párrafo del editorial: «venimos a lanzaros una serie de proclamas de guerra». La guerra que preconizaban era la denominada «guerra de las ideas», explicada

como la necesidad de «modificar, renovar las ideas, o mejor dicho: es necesario desarraigar y tirar lejos los tercos prejuicios, los positivismos interesados, y sembrar en su lugar ideas sanas, ideas serias, ideas fuertes. Las ideas, oídlas bien, son las únicas, las únicas semillas que pueden desarrollarse y florecer y dar frutos para el mañana» (Sanoja, 1998: 433).

En los siguientes párrafos se revisará la dimensión teatral de este grupo significativo de dramaturgos que desde muy temprano iniciaron cambios abriendo las posibilidades a nuevas tendencias del teatro venezolano.

Salustio González Rincones (seudónimo Otal Susi, 1886-1933). Dramaturgo, poeta y ensayista, estudió ingeniería en la Universidad. Hasta su salida de Venezuela en 1910, rumbo a España y luego a Francia, González escribió sus más relevantes dramas, algunos de ellos conocidos y comentados por la crítica. Su primera obra estrenada en 1909 en el Teatro Caracas y por la Compañía de María Diez, fue *Las sombras*. Es este un drama sobre el bacteriólogo Rafael Rangel (1877-1909), estrenado a menos de dos meses de su suicidio, quien sufrió el impacto en su situación personal producto del cambio político de Castro a Gómez. El personaje principal de esta pieza es Marcelo Campos, nombre que adopta para Rangel. El primer acto se realiza en un laboratorio biológico, abandonado, en donde es aceptado el bachiller Marcelo Campos, mulato, paisano del General León Valera, Ministro de Sanidad, quien una vez le curó una herida, razón por lo cual ahora lo incorpora para estudiar medicina, con la oposición del director y del profesor del instituto. Este laboratorio también sirve como salón de clases para los estudiantes de medicina aceptados por el instituto, todo lo cual da un ambiente de estudios constante a lo largo de gran parte del drama. El plan de los directivos es el de preparar exámenes difíciles que no podrá pasar Campos, rechazándolo y obligándolo a abandonar su idea de ser médico. Campos acepta trabajar en el laboratorio sin percibir sueldo, pero como ha servido de enfermero en luchas de caudillos, junto al General Valera, y es de su interés la medicina, ha podido estudiar en libros que pidió a París.

El segundo acto se da siete años más tarde en el mismo escenario, pero ahora todo está limpio y Campos es el instructor, no graduado, de un grupo de estudiantes. Sus oponentes son el doctor Torres y el doctor Jaúregui, directivos del Instituto, que siempre lo hostigan. En el acto tercero se descubre que la peste negra llega a la ciudad y es necesario implementar medidas, es el momento de usar la vacuna que Campos descubrió, pero al gobierno no le conviene; «la epidemia estorba» (Sanoja, 1998: 208). De nada sirve el discurso ético de Campos: «¡hasta cuando doblan el cuello ante esa infamia! (Sanoja, 1998: 214). Al pedirle tranquilidad, aparecen las sombras en Campos: «PATRIA. ¡Lucharé solo! ¿Lo mereces tú, Patria? Que la epidemia te devaste... lo mereces... quédate desierta (Viendo la foto de Laura, que saca del bolsillo) ¡Tú eres una sombra en mi vida!... Ellos son gruesas sombras... Madre, tú eres otra... ¡Cómo la Patria está llena de sombras!» (Sanoja, 1998: 219). En el acto cuarto, con la misma decoración, Campos es destituido. El poder ha actuado: «¡Se ha puesto de punta con la causa y, el gobierno es Gobierno» (Sanoja, 1998: 245). Luego de diez años nada tiene y su trabajo lo ha absorbido tanto que ya no tiene a donde ir, sólo hacia el encuentro con su destino: «¡Ya no hay nada! ¡Sombras negras... sombras negras que me persiguen... odio... suspicacia... ¡traición!... ¿Qué espero ahora? ¡Ah! (Va hacia el armario y coge un frasco. Toma una copa de la mesa, la llena y se queda un instante viendo el contenido)» (Sanoja, 1998: 250).

La crítica de la época recibió bien esta obra. La pieza tuvo un prólogo hecho por su compañero Soublette en el cual éste manifiesta «lo que la patria padece, y viene desde ha largo tiempo enferma, es verdad amarga, que no sólo se puede decir, sino que se debe pro-

clamar... Vais a ver *Las sombras* y sentiréis pasar muchas sombras sobre la bella mentira azul de nuestro cielo... Vais a ver pasar las sombras que, una a una, han devorado tanta estrella de nuestra noche...» (Sanoja, 1998: 158). Como quiera que se vea, es evidente que la obra expone el conflicto de un individuo excepcional frente a un medio hostil autoritario en el cual debió actuar, con ribetes de tragedia, porque a medida que avanza el drama y obtiene logros para combatir la peste negra, el poder lo va aniquilando hasta exterminarlo. La metáfora de las sombras y de la peste que van invadiendo la escena es la que debe hacer pensar sobre la lección que va a dejar. El autor pareciera dejar la reflexión de que se debe pensar para cambiar el pensamiento.

La historia de la obra que se titulará informalmente *Ferrer* no está exenta de vicisitudes. El día 5 de octubre de 1909, González Rincón leyó en el recién creado diario *El Universal* una noticia que le había llamado la atención durante semanas; era ésta sobre el juicio al anarquista español Ferrer y su fusilamiento en Barcelona. Ese día el periódico narraba con lujo de detalles la presunta implicación de éste en los sucesos de Barcelona, cargados de violencia y terrorismo. El llamado anarquista encontrado en casa de Ferrer finalizaba con las arengas «¡Arriba, pues, nobles y valientes corazones hijos del Cid! ¡No olvidéis que corre por vuestras venas sangre española! ¡Viva la Revolución! ¡Viva la dinamita!» (Sanoja, 1998: 4). El contexto teatral venezolano de aquel tiempo, 1909, era un fiel reflejo de todo lo que ocurría en el país, el tiempo «transcurría entre alabanzas a Gómez y la campaña de las sociedades liberales y los reaccionarios anticastristas a favor de su candidatura» (Sanoja, 1998: 4). En ese ambiente todos los alborados no pensaban sino en emigrar, como de hecho lo hicieron tres de ellos. González fue el primero y salió hacia España a fines de 1910.

En su correspondencia con Gallegos (4-11-1911), éste le comentaba sobre Caracas: «aquí, esto lo sabes tú demasiado, aquí no hay posibilidad de vida para nosotros. No se te ocurra venir, ahora ni nunca, si se llega el caso muérete de hambre por allá, que es mejor que vegetar aquí», o bien como expresó a su ida Soubllette, también dramaturgo: «Va uno. Los demás nos iremos yendo poco a poco, uno a uno, como él se fue...» (Sanoja, 1998: 17). El segundo en irse fue efectivamente Soubllette. Años más tarde, Picón Salas escribiría sobre esta misma época: «de haber permanecido en mi país de origen, la política, la sífilis y el aguardiente me hubieran liquidado» (Sanoja, 1998: 19). González permaneció en Barcelona un par de años y desde que se instaló allí su idea fija fue la de escribir un drama sobre lo que había leído de Ferrer, tema que copó gran parte de la correspondencia con sus compañeros alborados.

En abril de 1912, cuando González ya se había residenciado en París, el pintor Rafael Monasterios, otro de sus amigos con el que vivió en Barcelona, le informaba de los problemas policiales que él había tenido por causa de su amistad con el Ferrer real:

recibí tu carta fecha 29 de Marzo, y la rompí pues quería despistar tu nombre y tu dirección del asunto en que me encontraba. Suponte [quiere decir, imagínate] que al salir de aquí (de la casa) acompañado por casualidad por Ferrer, y dirigirme al taller, fui detenido por un policía secreto (cerca de la Rambla). Cuando era conducido a la policía miro hacia atrás y veo que traen a Ferrer también... después de cuatro horas de incomunicación en mi calabozo o yo no sé que vaina, fui conducido al juzgado.

El pintor Monasterios era sospechoso de sostener contactos con el grupo anarquista de Ferrer y por eso también lo vigilaban. Día antes (1-3-1911), le había informado de la ven-

ta de algunos de sus libros y él advertía que «yo escondí todos los que eran anarquistas y socialistas». Otros artistas y personalidades venezolanas estuvieron también con González en Barcelona, como Guillermo Salas o el mismo Soublette, y todos han comentado sobre esta obra. El drama avanzaba, pero sus frecuentes vueltas a la casa de Ferrer inspiraron sospechas a las autoridades, y ya terminada la obra, cuando iba a estrenarla, recibió insinuaciones de abandonar España» (Sanoja, 1998: 14).

Desafortunadamente, aquí se perdió el rastro de la obra y con ello, su significación. Lo más que se podrá decir es que, según esto, el texto fue escrito, pero se perdió y nunca más fue vuelto a mencionar o encontrado. ¿Quién fue en definitiva Ferrer? Como suele acontecer con la historia de los subalternos, este personaje no está bien caracterizado en las historias oficiales españolas y ha sido necesaria la opinión de un especialista en el tema, como el Dr. Cecilio Mar-Molinero (1999), de la Universidad de Southampton (Inglaterra), para aclarar la relación Ferrer-anarquismo:

Don Francisco Ferrer Guardia, profesor anarquista español (1858-1909) introdujo la escuela moderna en España, una invención de la revolución francesa, una especie de escuela de formación profesional, destinada a aprender cosas útiles que sirvieran para encontrar trabajo, y de la cual ya había antecedentes en Barcelona. Un profesor de la escuela moderna, Mateo Morral, lanzó una bomba a la carroza real el 31 de Marzo de 1906, justo después de la boda del rey Alfonso XIII, y aunque el rey salió ileso, desde entonces el gobierno comenzó a perseguir a Ferrer. En 1909, cuando se sublevaron los soldados que tenían que ir a la guerra en Marruecos (la guerra de los banqueros), y quemaron todas las iglesias y conventos de Barcelona, conocida como la «semana trágica», le echaron la culpa a Ferrer, como autor moral del levantamiento, aduciendo que había envenenado la conciencia del pueblo al impartir educación atea, aunque durante ese tiempo Ferrer había permanecido en Francia. Aún así, lo hicieron preso, lo torturaron y lo fusilaron en el castillo de Montjuich. Pero, cuando esto se conoció completamente, hubo una gran campaña en su favor por toda Europa, que concluyó con la caída del gobierno.

También es conveniente recordar, para aclarar el segundo lema, que durante la comuna de París y ante el ataque masivo del ejército francés, los comuneros fueron obligados a salir y en su retirada fueron quemando los edificios y propiedades de los nobles y privilegiados. Desde entonces, el petróleo quedó como el estereotipo de la revolución comunista en España. A comienzos de 1900, por tanto, la clase obrera era sinónimo de petróleo y dinamita. De ahí viene el grito de viva la dinamita (idea que fuera también tomada por Albert Camus al final de su novela *L'etranger*).

Salustio González permaneció en Barcelona hasta 1912, y debió salir para París por los problemas que se comentaron cuando intentó poner en escena la obra. En 1914, abandonó el drama, y desde 1915 se dedicó a la poesía, a la pintura y muy especialmente, a la diplomacia. Quedaban atrás sus dramas de denuncia que se había dado con *Las sombras* (1909), en Caracas. Hasta aquí había llegado su explosiva rebeldía y combatividad desde aquellos días no tan lejanos de *La Alborada* o los de su transición en Barcelona y dejó de lado este camino, el rescate de la huella de la escuela moderna del genial pedagogo español, sus ideas sobre el anarquismo, la rebelión barcelonesa y el socialismo, que fueron las primeras ideas políticas claras y definidas en el teatro venezolano.

Henrique Soublette (seudónimos H. de Arauco B. y Henrik Ettel Buos, 1886-1912). Es éste, tal vez, el dramaturgo más desconocido del grupo alborado y, sin embargo, fue el de

mayor brillo en lo referente al teatro, porque fue al que decididamente siempre se le reconoció como un autor teatral. Desafortunadamente, una repentina enfermedad que no tenía cura en aquella época (bilharzia) lo aniquiló mientras se encontraba en Santa Cruz de Tenerife, en 1912. Este hecho creó una difícil situación con su legado literario. En efecto, su familia más cercana creyó ver en su partida una suerte de castigo de Dios por su declarado ateísmo. De esta forma, su hermana entregó a su amigo Julio Planchart todos sus papeles literarios con el fin de que los quemara, cosa que éste no hizo y que, muy por el contrario, los guarda celosamente en secreto, los cuales permanecerían ocultos en esta familia por más de sesenta años hasta que fueron donados a la Universidad Simón Bolívar, conjuntamente con el archivo del mismo Planchart (Alemán, 1986:15). Por esta razón, hasta ahora, muy poco se conoce su obra, la cual se constituye en tarea indispensable para entender el futuro del teatro venezolano. Al sólo ordenar su producción dramática se llega a contabilizar no menos de veinte obras de teatro, todas escritas entre 1905 y 1912.

Tal vez, en donde más se observe su preocupación cívica y crítica de la situación del país sea en su cuento dramático *Los inconscientes* (1910), obra que se desarrolla en un hotel de un balneario europeo, razón por la cual los primeros diálogos son en idioma francés. Ahí vive exiliado El general, quien es visitado por El doctor, hombre joven, pobremente vestido, quien apenas lo ve le expresa muy serenamente: «General, yo venía a matarlo a Ud.» (Soubllette, 1986: 116). Como corresponde al estilo de desarrollo de sus dramas, este parlamento da paso a un sereno diálogo en el cual el general lo invita a sentarse y a contarle por qué tiene esa misión y que le hable con franqueza:

EL DOCTOR: Yo lo acuso a Ud. General, de haber hundido y deshonorado a mi patria.

EL GENERAL: Ya, ya; siempre lo mismo; siempre la misma miopía... hundido, deshonorado a la patria...; y son precisamente los intelectuales los que lo dicen ¡Miopes! ...hundido, deshonorado a la patria; ¡qué saben ustedes lo que yo he querido hacer! Ustedes les dan esos nombres a los remedios heroicos que yo he empleado, porque son incapaces de concebir los grandes caracteres, porque son incapaces de apreciar los grandes medios de acción; porque son débiles y cobardes como mujeres (Soubllette, 1986: 117).

El diálogo se conduce entre acusaciones y respuestas que devuelven los argumentos, para llegar a concluir que ambos han sido cómplices en hundir a la patria, situación que pone al doctor en su final estocada, mientras el general se ha dormido, «yo quizás salga de aquí a suicidarme... pero antes debo matarlo a Ud. General... ¡General! ¡General! ¡Despiérese! Yo debo matarlo a Ud.!\», a lo que éste responde con voz apagada y torpe, «¡no seas marica, hombre!» (Soubllette, 1986: 121).

Julio Panchart Loynaz (seudónimos, J. P. y Maestro Solnes, 1885-1948). Dramaturgo más reconocido como ensayista y cuentista, escribió para el teatro dos piezas, no representadas hasta ahora; una de corte modernista *El rosal de Fidelia* (1910), cuento en diálogo, y otra muy especial, *La república de Caín*, la cual lleva consigo una propuesta interesante sobre un nuevo tipo de teatro, que bien refleja el epígrafe «cultivó su dolor de patria», dedicado por su amigo Gallegos. Sus compañeros de *La alborada* lo han calificado como el pensador del grupo (Grases, 1972: 20-21).

La república de Caín, pieza subtitulada «comedia vil e irrepresentable», es una obra muy larga (de una duración en el escenario estimada en 5 o más horas) y consta de un prólogo y cinco jornadas, escrita en verso. Cuenta el autor al inicio de la pieza que el pró-

logo fue escrito en 1913 y publicado en la revista *Cultura*, y las jornadas fueron escritas en 1915. Pero juzgó que por su contenido abiertamente opuesto al régimen gomecista, «pues Caín juzga delito el menor reproche», el texto «durmió en el rincón más hondo y oscuro de una gaveta un sueño temeroso de más de veinte años». En 1936, el autor sintió que el país entraba en un sistema de libertades y eso lo animó a publicarlo.

La obra tiene su origen, como cuenta su autor, en «un intenso dolor por la patria y de una inmensa desesperanza. Venezuela no alcanzaba a liberarse de la hegemonía perenne de un soldado más o menos bárbaro» (Planchart, 1936). La pieza asume una forma épica, tanto en su estructura como por el tono en que se desarrolla, especie de relato grandioso que se desliza a través de la historia de un pueblo, Las Mermadas; también por el perfil de sus personajes, como legendarios, simbólicos, alegóricos, como asimismo utilizando escenarios casi bíblicos. Sus principales personajes son Caín, envejecido, quien siempre porta un garrote; Essaú, joven vestido con túnica, patriarca tomado de la Historia Sagrada, quien porta un puñal en su cintura, y es el compañero inteligente de Caín; El Ojo de la Conciencia, que aparece y desaparece, es el eterno acompañante de Caín (que los amigos de Abel instituyeron para que siempre lo llame asesino), elemento simbólico, que siempre está en lo alto y encuadrado en un triángulo; La voz de la conciencia es otro personaje ausente, y muchos otros que con sus nombres identifican sus personalidades como el pueblo, el joven, Pericles, Caifás el cómico, Ananías el predicador y doctor de la Ley, y el poeta.

El prólogo ocurre en un corral de una casa de pastores, rodeada de basura, en «donde hay un árbol de una sola rama y sin hojas. En su parte más alta posado se mece un zamuro» (*Íbid*: 8). Desde un principio estarán en escena los personajes principales, aquí es donde ellos se conocen, presentándose: «yo me llamo Caín, y soy un homicida» (p. 23), a lo que luego le responde Essaú: «yo soy un gran bribón» (p. 25). Ambos forman la pareja ideal para iniciar estas jornadas, firman un pacto solemne: «nos hemos de juntar en uno solo, para cualquier matanza, robo o dolo; y luego entre los dos, sin pleito, en fin dividirnos sabremos el botín» (p. 31). En la cuarta jornada presenta a Caín, ya instalado en la Casa de gobierno, junto a Essaú, y está también colgado el Ojo de la Conciencia. Caifás le propone dictar un edicto para establecer la obligación de utilizar el papel que él vende, Caifás, le responde: «dos tercios del producto serán para mi erario», y Essaú tiene listo la formación del trust que explotará el remedio que él tiene para curar el paludismo. Dirigiéndose al poeta, le dice, «Yo, por mi parte, / detesto cualquier arte». Al diálogo se suman otros cortesanos:

- ESTAMIÓN: El artista es ocioso, no trabajaY tiene que vivir de los demás.De mi no vivirán, os lo aseguro.Los deben expulsar de este país.
- EL ARRIERO: Yo nunca le daré nada a un artistaY si es literato, mucho menos.
- ORTIAZ: El más perverso de los animalesEs el hombre, sin duda;Y su especie peor, el literato.
- HALLACK: No ha habido aún, en Paguachi famoso,Ni un individuo que pretenda serPoeta, por fortuna.
- CAIFÁS: A un pueblo le conviene,El grave hombre de ciencia:Sesudo historiador, médico insigne;Sociólogo, abogado; matemático.
- [...]
- CAÍN: Esos hombres de ciencia no me gustan.
- ESSAÚ: El país está mal por los doctores.

CAÍN: Esa cosa que llaman cultura Es de lo más inútil en un pueblo.
 ESSAÚ: ¿Qué gana un pueblo con saber? Cortesanos: Nada, qué va a ganar. (Planchart, 1936:134-135).

De esta forma, Caín se va adueñando de todas las actividades productivas para enriquecerse, sin importar el pueblo, lanzando todo tipo de expresiones, como: «mas que me importa a mí que la pobreza/ de este pueblo se adueñe, si yo solo soy rico/ me será fácil seguir gobernando./ Arruinar a los ricos, y a algún pobre/ enriquecer, de modo,/ que dependa de mí/ es buen plan de gobierno» (Planchart, 1936:141-142). De la misma forma los que se oponen o hablan mal de ellos van directamente a la cárcel. Y con los resultados obtenidos de la medicina contra el paludismo no podrán decir que no piensan en la salud, por lo cual será designado también Presidente del «Colegio de médicos caínicos» (p.157). El único que se atreve a denunciar esta situación es Pericles, quien le dice: «El pedestal en donde se asienta tu poder es el terror» (p. 169). Ya algunos proponen a Caín nombrarlo «el hijo predilecto del pueblo» (p. 177). Pero esta felicidad se nubla cuando Estamión le anuncia que Yacú, un bandido del norte, prepara una revolución contra él. Sin embargo, todavía le queda tiempo a Caín para conquistar a una joven, quien, al prestarle atención a su pedido, le solicita a cambio «renta y una casa para mí./ Para mi mamá su coche con caballos» (p. 194). Al generalizarse la noticia de la rebelión de Yacú, todos estos personajes, como suelen hacer los cortesanos, comienzan a desistir de su apoyo y defensa del cruel gobernante, incluyendo a su amigo Essaú. La voz de la conciencia expresa tajante para finalizar esta jornada: «Este pueblo indecente,/ de ideales y fuerzas tan faltoso,/ estúpido, cobarde y perezoso,/ ni te merece a ti de gobernante» (p. 208).

Yacú le habla ahora directamente al lector de la obra: «Yo he venido, lector, a librtar/ de un tirano este pueblo tan sumiso;/ y luego habré de irme a descansar ... (al pueblo) Yo me nombro a mí mismo el jefe eterno,/ gobernador perenne, sempiterno, de este pueblo valiente». (p. 229). Todos vitorean a Yacú «el excelso, el predilecto», como lo llaman. Y a una señal que él da, los sayones ahorcan a Caín. Luego, Yacú se dirige a la multitud, en la escena clímax de la obra:

YACÚ: ¿Ya soy el amo que destinos rige, el dueño que dirige con la fusta en la mano al servidor? ¿Ya soy del pueblo el único señor? En un instante, pues, os haré ver Los alcances que tiene mi poder.

(Yacú, sacudiéndose, en un instante, como un hábil transformista, se cambia en Caín, en el mismo Caín que poco antes habían ahorcado. El ahorcado ha desaparecido; la cuerda se agita sola en el aire).

CAÍN: Os regiré por una eternidad: Así lo ha impuesto la fatalidad. Caín es inmortal. ¿No lo sabéis? (p. 234).

La visión que da Planchart de la Venezuela gomecista no puede ser más pesimista. Enfocada hacia los fundamentos del caudillismo y hacia las condiciones de vida de un pueblo pobre e inculto, es un fresco épico y cruel de una situación real vivida, pero también es una pieza con intenso dramatismo, teatralidad y técnica moderna para su época. Planchart ubica a Gómez como «quizás el remedio de nuestro histórico mal, el caudillismo». Por eso surgió en él (y en muchos otros intelectuales de la época, en particular de *La Alborada*) la ilusión de una república libre, y no vil, como la que presenta en su obra. De esto surgen también

un cierto humor e ironía, amargos y pesimistas, que caracterizan su obra. Los personajes del pueblo muestran el lado «innoble» y en que todo es «duro como el cardo». Para el autor, Pericles era el responsable de dar un contenido diferente, más humano, más sensato y noble, pero también se torna duro porque

es consecuencia de la manera de vivir en este lugar, el más hondo y más oscuro del valle de lágrimas... en donde quien tiene conciencia de las cosas y sensibilidad es mártir, quien tiene fe es necio, quien confía y espera, desespera de veras... En el mar de los amargos están anegándose siempre mis sentimientos dulces, y con aquellos compuse mi comedia, a la que doté de vil por la vileza misma de los pensamientos de sus personajes (Planchart, 1936:10).

La República parece nacer de algo pasado, trasladado al trópico, sus personajes son producto de la historia, de la que proceden sin mayor formación. Por esta razón se ve el pasado, con todo lo cruel y vil que se presenta, como una nube épica, en donde la historia adquiere un tono grandilocuente, de himno largo, casi inacabado, visión un tanto conservadora de la situación del país. Al finalizar, Pericles se destierra y se exilia lejos para morir tranquilo, y es justamente un joven, espantado ante lo ocurrido, representante de la esperanza, de la virtud y del trabajo, quien cierra la obra: «Los dioses, con ser dioses, no lograron/ Inmortales vivir./ Caín no es inmortal./ Yo abrigo la esperanza de gozarme/ Con su muerte y su entierro (p. 243).

En esta pieza se podrían esclarecer sin duda, una vez más, los efectos de un contexto tan opresor como lo fue la época gomecista, y como son también los casos de aquellas obras anónimas, censuradas, de comienzos del siglo XX, cuyas ideas y producciones tuvieron que verse desplazadas en el tiempo ante el terror inmediato de este poder, como lo hizo este dramaturgo, revelando en su obra una épica alegórica y plena de símbolos culturales del pueblo venezolano, todo lo cual constituyó en su tiempo un discurso teatral moderno que no pudo ver la luz en forma oportuna. Planchart fue el mejor amigo de Gallegos, y éste recordó esta pieza del amigo cuando despidió sus restos expresando: «yo sé que se le extinguió el pensamiento en la dolorosa contemplación del mal espectáculo que ha vuelto a dar Venezuela e imagino la palabra –del título de una tragicomedia suya, Venezuela en formas bíblicas– con cuya pronunciación mental iría hundiéndose en un silencio definitivo: ¡Caín!» (Sanoja, 1998: 8).

Rómulo Gallegos (1884-1969). Es éste uno de los autores más interesantes del grupo de alborados y de los que menos se habla de su teatro. Su éxito como novelista ha tenido influencia en esto, aunque no debe olvidarse que en sus comienzos fue dramaturgo y que sus obras dramáticas, también poco conocidas, tienen significación y proyección en el teatro venezolano como ahora se postula. En este sentido, y de acuerdo a fuentes recogidas en esta investigación, la mayor parte de sus obras dramáticas y otras que tienen relación con ésta, fueron escritas en dos partes, la primera en un breve período de la segunda década del siglo XX y la segunda en los años cuarenta.

Tal vez, la obra dramática más conocida, estudiada y sujeta a crítica sea *El motor*. Escrita en Caracas, en julio de 1910, dedicada a sus compañeros de *La alborada*, lleva igualmente una dedicatoria adicional del autor que puede resultar clave para entender sus ideas respecto de la pieza, «y a todos cuantos estén: en presencia de un espacio capaz para encerrar vuelos infinitos, inmóviles, extendidas las alas de un altivo sueño glorioso en la espera del impulso que los haga remontar» (Gallegos, 1959: 1215). La fábula de esta pieza, definida

como drama en tres actos, se relaciona con los sueños de Guillermo, un joven culto, poeta, maestro de un pobre pueblo llamado Pegujal, quien nunca ha salido de allí, y que inspirado en las lecturas de Leonardo se ha empeñado en construir un avión para salir fuera. Guillermo Orosía, según se deduce tomado de la figura de su amigo Salustio González (que, hastiado de ambiente nacional, se fue en busca de nuevos horizontes, como ya se ha visto en páginas atrás), de origen humilde, viste traje blanco y lleva siempre una rosa en el *Boutonnier*, lo cual formaría parte de su forma de oponerse al sistema en ese medio campesino para diferenciarse de un contexto que, en términos galleguianos, sería bárbaro. Se encuentra obsesionado por la idea de construir ese avión que ya está en su segunda versión, como lo explica en el tercer acto: «¡el motor!... ¡lo que hace falta es el motor!... Se tienen alas, pero con alas sólo no se vuela..., es necesario el motor: el impulso. ¡De aquí no puede partir el impulso, pero en otros lugares existe y en ellos se puede volar, subir, subir muy alto!...» (Gallegos, 1959:1290). La otra línea argumental, secundaria, y que se conecta a la idea del avión, es la anunciada visita del General-presidente que observará la prueba de fuego del avión y el consiguiente templete que espera el pueblo, lo que ocurre al final del segundo acto. Los diferentes personajes van relatando cómo sacan el aparato, cuando Guillermo sube al avión, no hay viento, aparece viento, rueda el avión y «parecía que iba a subir, pero se paró de frente» (Gallegos, 1959:1276). También en esta línea se puede incluir la presencia de otro invento moderno, el cine, cuando Mister Gilby, un norteamericano, proyecta en un acto al aire libre una película para el general. Guillermo pierde su puesto en la escuela y deberá irse; la única forma de recuperar esa posición sería leyéndole un discurso al presidente y él no está dispuesto a hacerlo.

Lo más interesante para el estudio de esta obra es que esta investigación pudo contar con el informe de su puesta en escena por parte de su director Javier Vidal (1995: 19), libro de montaje, en donde se estudian muchos de los aspectos que presenta la obra a la hora de llevarla a escena. De partida, la obra fue considerada un teatro de ideas, «dentro del positivismo que emerge frente al hombre nuevo de la Venezuela de principios de siglo». En este mismo sentido, el director expresa que «lo nacional vs lo universal es quizá la piedra angular del tema de *El motor*», y se «centra la acción en un realista y a la vez mágico pueblo de nombre Pegujal» (Vidal, 1995: 20). Igualmente, por las pocas referencias que señala la obra sobre quién es el General-presidente, inclinado a suponer que se trata de Cipriano Castro, a diferencia de lo que señala con reiteración Rodríguez (1980: 239; 1993: 5) que se trataría de Gómez, que sigue la opinión de Monasterios (1986: 286) y de la autorizada voz de su secretario, Manuel A. Rodríguez (1975: 412).

En cuanto a la significación de la obra, en principio, las referencias al motor y al cine son elementos relevantes de la vanguardia futurista sin duda, que ya era conocida en Venezuela, como ya se observó antes. Igualmente, es evidente la necesidad que tuvo Gallegos por mostrar la realidad cultural y política en que le tocó vivir, con su carga de fracaso, de evasión, de desesperanza, ante una realidad brutal, lo que muestra una significativa conciencia histórica del autor. Igualmente es la presentación de personajes nuevos para el teatro, como la del intelectual pueblerino, la del arribista servidor de su jefe, y la de la madre tierna fiel a su familia como la tierra.

Los dramaturgos de *La alborada* y *La proclama* vieron en el realismo el estilo por medio del cual podrían realizar los anhelos éticos, políticos y dramáticos que comportaba el grupo e, inician, sin duda, una etapa que se aleja del criollismo, cercana a una preocupación social

y estética con fuerte acento civilista y educativo, que explora nuevas dimensiones dramáticas del país.

6. EL DRAMA OLVIDADO DE ANDRÉS ELOY BLANCO

La obra de Andrés Eloy Blanco (1896-1955) ha sido muy poco reconocida tanto en su propio país como en el exterior. Esto se debe simplemente a una sola razón, cual es que este poeta combinó parte de su vida intelectual con la acción política contingente, en la cual también fue exitoso y relevante para la historia de su país. La Venezuela de comienzos del siglo XX, heredera de una corriente de caudillos y dictadores que se sucedían unos a otros, fue también la época en que actuó Blanco, y todo esto lo hizo exitosamente, pero su costo fue el olvido artístico, no gratuito, especialmente el de su valor como autor dramático.

Baste con recordar sólo algunos antecedentes de su obra dramática para ilustrar esta situación. De alrededor de treinta y cuatro obras suyas conocidas, incluyendo sus guiones cinematográficos y su mal llamado teatro para leer (Salas, 1967), sólo cuatro fueron llevadas a escena durante su vida, no muchas más lo han sido después y, aunque su primera obra de teatro se publicó en el mismo año de su estreno, en 1918, no sería sino hasta 1960 cuando aparece publicada parte de su obra dramática, dejando muchas obras fuera de edición. En 1973 se publicó, erróneamente, lo que se consideraba en ese entonces sus obras completas, faltando varias de sus piezas dramáticas, y no sería sino hasta 1997, en ocasión del siglo aniversario de su nacimiento, en que aparece la que podría ser considerada su poética completa, incluyendo las denominadas piezas inéditas.

Aunque sus primeros poemas comienzan a aparecer en 1911, no será sino hasta el 14 de julio de 1918, cuando aparece por primera vez en una programación del Teatro Nacional, al presentarse una velada de arte en homenaje al Día de Francia y a beneficio de la Cruz Roja gala. En la tercera parte del programa se estrenó su poema escenificado *El huerto de la epopeya*, interpretado por un grupo aficionado de siete actrices. En 1929 se da cuenta del estreno de su obra *El pie de la Virgen*, escrita en la prisión de La Rotunda, según testimonio del propio autor y estrenada en 1994.

En *El pie de la virgen*, definido por su autor como «prodigio en tres cuadros. Seguido de una burla en tres cuadros. Seguido de una comparsa en tres cuadros» (Blanco, 1960: 31), explica por sí mismo este enunciado vanguardista que se le atribuye. La selva es el escenario en donde se plantea la obra, pero es una ficción de alta imaginación, con elefantes de cartón, fieras de palo, loros, cabezas humanas junto a ahorcados. Decoración fantástica. Los personajes son niños que han acampado en esta selva huyendo de los hombres, «que les amenazan con hacerlos perder el mundo». Ellos son Cara de Colmena, Cunín (ambas niñas), Granito de oro, Pelotica y Tumusa, la piojosa. Todos han llamado a la Burriquita porque necesitan encontrar a Doñana y salvarla: «¿Usted conoce a Doñana, la linda señora, madre de los hombres que tienen la cabeza azul?» (Blanco, 1960: 40). Ella es la gran madre de los niños, conocida por miles de años. También la llaman Alegría. Los viejos, los Malucos, han puesto un cartel en donde le ponen precio a Cabeza azul, el novio de Cara de Colmena. Incluso se ha prohibido el azul en las cabezas.

Cabeza azul es quien ha querido salvar todo esto y lo hará con la Risa. Los niños lo salvarán a él para luego todos liberar a Doñana. El plan urdido contempla entrar con la

Burriquita a la ciudad; ésta fingirá estar enferma y llevará dos cestas en las que irán los niños que así entrarán en la ciudad. Buscarán a Cabeza azul y a Doñana y los meterán en las cestas y los niños saldrán dándole palo a la burra para regresar a la selva. Las cosas no salen como se previeron y Cabeza azul es encerrado nuevamente. Al ser llevado lanza la frase que, según el autor dice en sus indicaciones escénicas, son los «gritos misteriosos que la revolución sin cauce, recién nacida, todavía sin palabras, pone en los labios milagrosos de los niños: *sacalapatalaja*» (Blanco, 1960: 50). La implicación de la virgen viene dada porque Cara de Colmena le ha pedido que le ayude a liberar a su novio, a lo que la virgen le respondió que hiciera lo que ella le ordenaba: «coge el serrucho y serrúchame el pie... ¿no ves que es de madera? ...Vete, lleva mi pie, camina con mi pie y quebranta con mi pie. Todo camino se allanará y de tus pisadas florecerán las tierras...» (p. 70). La pieza concluye en el tercer acto, cuando todos se disfrazan de nuevos ricos y logran sacar a Cabeza azul, mientras se escucha un rumor que crece: «*¡sigalá y bajalá! ¡sacalapatalajá!*» (p. 90).

En esta pieza la ternura se mantiene, pero se añade un ingrediente nuevo: su perspectiva revolucionaria del hecho teatral. Con grandes aproximaciones al drama lorquiano, que conoció muy bien, su propósito es diferente. Destacan los particulares personajes infantiles, populares, un lenguaje surrealista, una violencia muy venezolana y latinoamericana, su clara indignación alegórica contra la dictadura de Gómez y su ardiente fe en el cambio revolucionario que realizarán los cabezas azules, lo que con el tiempo se convertiría en el símbolo de la juventud rebelde venezolana que prendería en la Universidad Central de Venezuela para luego extenderse al resto del país.

Un año antes, en 1928, se había producido la más grande rebelión estudiantil que se opusiera al dictador Gómez (cabe recordar que la universidad ya había sido cerrada por el dictador entre 1912 y 1920). Durante la semana de los estudiantes se produjo una manifestación masiva en el centro de la ciudad exigiendo libertad social, a consecuencia de lo cual sus líderes y muchos seguidores fueron puestos presos en el Cuartel del Cuño. Eloy Blanco se encontraba también preso en La Rotunda. De esta generación de estudiantes, llamada «del 28», mezcla de literatos y políticos, surgiría la clase política de la Venezuela moderna. Los estudiantes coreaban una frase que era un abierto desafío al régimen autoritario y cuya letra se constituyó en el símbolo de la resistencia a la dictadura: «*¡sigalá y bajalá, sacalapatalajá!*» (esta exclamación proviene de «*¡Alá y Balajá! ¡Sígala y Balajá!*», a lo cual un coro responde, *¡Sacalapatalajá!*», tomados, al parecer, del oficio de difuntos hebreo, que se manifestó en el funeral de David Lobo, profesor de la Universidad en ese mismo año).

Estos personajes carecen de nombres, sólo llegan por un llamado sonoro y diminutivo, con hambre, son muy jóvenes, descuidados, viven a la intemperie y han sido inmortalizados por el llamado que hace el autor de Juan Bimba (nombre genérico que se ha adoptado para llamar al pueblo venezolano) o de Cabeza azul. Su ambiente es la calle, el cerro, la selva. Son víctimas de la represión y del mal trato. Todos se conocen y son amigos entre sí, tanto en la realidad de su situación dramática como en la fantasía de su mito. En este sentido, parecen ser ubicuos. Hasta cierto punto, eternos, esenciales para comprender su mundo y el de una Venezuela que tenía otras significaciones, muy diferentes a las de fines del siglo XIX. Estos podrían ser sus perfiles míticos. Como tales, inventan sus propias circunstancias, palabras, situaciones, teatro y realidad. Así es la poesía. Aquí se encuentra lo singular y lo plural, lo juvenil y lo maduro, la palabra y la realidad, el teatro y el arte. Venezuela y Latinoamérica.

Su mayor significación se corresponde con las aspiraciones históricas de una sociedad también joven, que no se descubre todavía como madura, aún en formación, con rasgos ejemplares y de valor puros —jóvenes, rebeldes, sinceros, transparentes, alegres, tiernos, generosos, violentos, amigables, de palabra cierta—, que traen al recuerdo una fantasía que no acierta a separarse de su realidad, que les es adversa, que les niega su progreso, les oprime su libertad, pero les abre las puertas a la rebeldía y al cambio cercano de los oprimidos. Con ello, Andrés Eloy Blanco ha contribuido a conformar una riquísima vertiente dramática del teatro venezolano contemporáneo.

7. LA CENSURA DESDE LOS AÑOS TREINTA

Desde los años treinta pareciera que comienzan a producirse cambios determinantes en la dramaturgia venezolana. En estas dos décadas se originarían las bases de un nuevo tipo de teatro que intenta liberarse de antiguas formas y dejar atrás la tradición del costumbrismo. Entran en escena nuevos contenidos y modos escénicos que le van imprimiendo al teatro un alcance más universal. Va quedando atrás también el contexto autoritario que provenía desde el siglo pasado y el país comienza a transformarse, a modernizarse, nuevos actores sociales se incorporan a la vida nacional y esto afectará al gusto teatral.

Sin embargo, un nuevo régimen dictatorial regirá a partir de 1948, lo cual no será obstáculo para que los dramaturgos continúen su búsqueda de nuevas formas de expresión, más adaptadas al nuevo país y más cercanas a lo que ocurre en el mundo, entre las cuales no escapa la ausencia de libertad que existiría en gran parte de este período. Por esta razón, los cambios se irán dando en forma lenta, pausada, prudente y se extenderán más de lo debido, abarcando más allá de los años cuarenta.

César Rengifo (1915-1980), caraqueño, dramaturgo, pintor, profesor y periodista, llega al teatro luego de publicar un libro de poemas, en 1937. Previamente, en 1931, ya había escrito algunas obras de teatro infantil. A pesar de que sus obras no eran llevadas a la escena, siguió escribiendo hasta los años cincuenta cuando se dieron mejores condiciones para hacer posible esta realidad. Su primera obra conocida, *Por qué canta el pueblo* (1938), está centrada en la lucha contra la dictadura gomecista, mostrando ya lo que sería su temática a lo largo de toda su vida, un compromiso con la realidad venezolana a través de varias épocas.

Su obra, bastante extensa, está compuesta por cuarenta y una piezas (y cinco esquemas), gran parte de las cuales son desconocidas —sólo en 1989 apareció publicada su obra completa—. Además, Rengifo debe ser considerado como uno de los pocos autores en América Latina que ha producido una reflexión profunda sobre la situación sociopolítica contemporánea de su país. Ha sido considerado también un autor crucial en el desarrollo del teatro venezolano moderno, con lo cual se ha ido realizando su figura en el tiempo, en el contexto nacional y latinoamericano. A pesar de haber obtenido numerosos premios por su teatro, y del más alto nivel, como el Premio Nacional de Teatro, en 1980, ninguno de los grupos teatrales conocidos como profesionales en su época produjo alguna obra de él. Todas sus piezas fueron siempre presentadas por conjuntos estudiantiles, por grupos aficionados, en festivales y en sitios populares. En 1980, la Compañía Municipal de Teatro del Distrito Sucre, en Caracas, produce la primera obra dirigida por un director profesional, Armando Gotta, quien estrenó su pieza *Las Mariposas de la Oscuridad*, escrita a comienzos de la

década del cincuenta y mantenida inédita hasta esa fecha. Era éste el mismo año en que se le concede el Premio Nacional de Teatro. Ni este estreno, ni la recepción del premio pudieron ser recibidos por Rengifo, quien fue aquejado súbitamente por una enfermedad que le ocasionó su fallecimiento.

Miguel Otero Silva (1908-1985, seudónimo Mickey). En su breve tránsito por el teatro este autor ha dejado una huella no despreciable, muy particular y original. Su actividad literaria se inicia en 1925 con cierta influencia de los modernistas y es el momento en que aparece otra de sus características que tendrá significativas repercusiones en el teatro como lo ha sido el humorismo. En 1928 colabora con la *Revista Válvula* y participa en la insurrección estudiantil de ese año, estampada en una de su novela *Fiebre* (1940). Cárcel y exilio acompañarían por largo tiempo su vida y dejarían huella en sus obras teatrales al ser éstas testigo de la historia del país.

En 1930 vuelve a sus actividades políticas asociándose a la izquierda marxista; en 1937 es expulsado del país acusado de ser comunista. Regresa a Venezuela en 1940 y al año siguiente funda junto a Francisco Kotepa Delgado el semanario *El morrocoy azul*, de corte humorístico, y es cuando se atreverá a escribir teatro. Durante los años cuarenta es cuando aparece su primera etapa de obras de teatro, fecha que se extendería luego en una segunda, en los años setenta, cuando culmina su actividad teatral.

Entre 1941 y 1943, escribe dos libros de teatro, el denominado *Sinfonías tontas*, publicado en 1962, en donde se incluye una serie de obras dramáticas humorísticas, en verso, con fondo político y referidas a la Segunda guerra mundial, y *Venezuela güele a oro* (1942). Las obras cortas publicadas en el primer libro manifiestan una preocupación visible por los problemas nacionales y mundiales del momento, como es el caso de *Nereo Pacheco*, obra que prepara la llegada de este verdugo del gomecismo, quien llega al infierno en donde lo esperan con pancartas de bienvenida de Torquemada, Nerón y Eustoquio Gómez, sus «tocayos», a quienes pregunta en dónde se encuentra su jefe, Juan Vicente (Gómez), que no lo puede encontrar. Éste se encuentra en el cielo, «¡sentado entre San Lucas y Santa Ana por obra del Pontífice infalible que le puso en el pecho la Orden Piana!» (Otero Silva, 1962: 53).

El mismo tema del gomecismo aparece en *Se descubre el asesino de Don Juancho*, en donde el agudo detective Fausto Naipes detiene a la señora Concepción de Quelón Quelonides, viniendo con su bolsa de víveres por la Plaza del Mercado, la cual al sabueso le parece sospechosa. Llevada al cuartel de policía, es sometida a un intenso interrogatorio en el que ella no confiesa ningún crimen, a pesar de los distintos métodos de tortura que se le aplican hasta que el policía le ordena desvestirse para aplicarle el tizón, ante lo cual ella se desespera porque no quiere que le vean una cicatriz que tiene en el abdomen. Esto la hace confesar: «yo digo todo. ...un crimen, dos crímenes, tres crímenes. Lo que usted quiera, señor Naipes» (Otero, 1976: 130). Ante la pregunta de a quién mató, ella responde desesperada: «¿a quién sería Dios mío, a quién sería? Pues sería a Don Juancho. Eso es... ¡A Don Juancho!», con lo cual años después se aclaró este asunto (Don Juancho era una autoridad, hermano de Gómez, quien murió asesinado en circunstancias desconocidas) (Ibid: 131).

Finalmente, se podría decir que, inseparable al Otero Silva autor de honda huella en la literatura como novelista, como poeta social, el teatro venezolano también ganó a un significativo dramaturgo contemporáneo que se asomó al drama antes que a los otros géneros que cultivó y que no lo abandonó en toda su vida, cantando, innovando, dialogando y sonriendo siempre a las cosas simples y diáfanas de su pueblo.

Alejandro Lasser. Dramaturgo relevante de esta época cuyas obras comienzan a aparecer a partir de 1946 y hasta 1990. En su producción dramática se encuentran una serie de obras sobre Catón, *Catón en Utica*, publicada en 1948, *Marco Poncio* (1959), que era el nombre de Catón y *Catón y Pilatos*, escrita en 1971. En estas obras sobre Catón, se aplica un modelo similar al de las vidas paralelas de Plutarco, pero separadas ampliamente en el tiempo, en donde los contextos ya no son similares. Catón fue el defensor de la libertad y Pilatos el político inescrupuloso que se lava las manos frente al juicio de Jesús. El primero siempre verá los problemas con ojos de hombre de Estado, el segundo con los de su ambición. Los mercaderes lo verán con los de su perspectiva económica. Todos desconfían de Catón, pero porque ellos no son de confiar. Catón muere pero será libre. Su sacrificio por los principios quedará como un mensaje ejemplar para la posteridad (Lasser, 1990).

Pedro César Dominici (1872-1954). En su juventud fundó con Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl la revista *Cosmópolis*, de gran proyección artística. Luego, ocupó importantes cargos diplomáticos en Europa en donde comparte sus actividades oficiales con la literatura por casi cuarenta años. De aquí pasa a ser Ministro Plenipotenciario en Chile, Uruguay y Argentina, con sede en Buenos Aires, cargo que ejerció por dieciocho años y que es el momento en que inicia su producción dramática, la cual sólo ha sido publicada fuera de Venezuela. Todas sus obras se encuentran publicadas en tres volúmenes. En el tercero aparece sólo *Amor rojo (El drama de las multitudes)*, drama en nueve actos, publicado en 1951.

Tal vez este drama sea el más impactante de Doiminici, obra en nueve actos sobre amor y revolución, también exuberante en número de personajes, cincuenta, sin contar con los que conforman el pueblo. La pieza trata dos argumentos centrales bien estructurados, uno es el amor de los jóvenes Marta y Mario, idealistas y revolucionarios, y el otro es el camino que sigue una revolución social en un país del continente, desde sus inicios a comienzos de los años cincuenta hasta su fin, si es que la pudo tener, como señala el autor. Marta es una joven de la familia aristocrática y tradicional, sin oficio conocido; en cambio, Mario, su novio, es joven, pobre, dirigente del partido revolucionario. Para él la revolución debe ser pacífica. Opuesto a él está su compañero Singer, para quien no se puede conquistar la igualdad y la libertad sin sangre. Pero Mario es el líder reconocido por la gente porque, curiosamente, lo identifican con posiciones violentas. La hermana de Marta está de novia con Bruno, quien pertenece al aparato represivo del gobierno, y por esta razón Marta se entera de una emboscada que le tienden a los revolucionarios. Mario muere en este lance y a partir de allí la obra cambia su rumbo. Debido a este problema, Marta se transforma en una rebelde al punto que la familia, para recuperar su honor, decide internarla en una clínica para enfermos mentales, engañándola, declarándola loca y proporcionándole un tratamiento para devolverla a su status social.

El movimiento revolucionario continúa sus actividades, Mario ahora es el símbolo del partido y Singer es el líder. Tomando las ideas de Mario más las suyas, es decir, la revolución si no puede ser pacífica sería violenta, trazan una estrategia para unir a los sectores militares y campesinos y planean efectuar una huelga general por aumento de salarios que daría paso a la insurrección general: «la revolución debe comenzar como una huelga por el aumento de salario. La represión enardecerá al pueblo» (Dominici, 1951, Vol 3: 55-56). Marta, con la ayuda de otros enfermos mentales revolucionarios, se fugan del manicomio y se integran a la rebelión. El gobierno es derrotado por los revolucionarios, gracias a una estra-

tegia que hizo que los militares desertaran. Se establece un gobierno revolucionario sin objetivos claros, con el fin de instaurar la democracia y la libertad. Una Junta revolucionaria se ha hecho cargo del Gobierno, compuesta de Ibáñez, Barrios, Soria y Singer. Después del triunfo comienza a dividirse la opinión en dos grupos: uno está con Barrios e Ibáñez, el otro con Singer y Soria. La mayoría, sin embargo, es indiferente a los dos bandos, desea gozar de libertad. Las intrigas de los revolucionarios llenan ahora la escena. En el octavo acto, Barrios es ya el gobernante. Singer es considerado un extranjero peligroso y desterrado por traidor al pueblo. El gobierno se transforma en tiranía, utilizando los principios y valores de Mario, lo que no engañará a muchos. En la celebración del primer aniversario de la revolución, el poeta da un tiro a Barrios matándolo, con lo cual asume al poder Ibáñez, continuando igual que antes y, a su vez, Soria vence a Ibáñez pero ya no se sabrá el destino de este último. Marta es la única reflexiva: «nosotras lloramos mientras los lobos se devoran» (Dominici, 1951, Vol 3: 78). Ella integra la Asamblea legislativa y ahora se dedica a hacer el bien: «estoy endurecida, pero para hacer el bien. Viviré defendiendo ideas...», y ante el llamado que le hace Soria para intentar un pacto, responde: «dile que iré sola... Y que en la Asamblea nos veremos...» (Dominici, 1951, Vol 3: 81).

Uno de los aspectos de interés de la pieza es la crítica que se desliza en sus parlamentos, especialmente para reconocer la época y el pensamiento de esos años. En primer lugar, vendría la crítica política al sistema tradicional, autoritario, militarista, que venía gobernando y que se enfrenta a los valores de la juventud, de lo moderno. Luego, la crítica de la mujer que se abre paso en un contexto que le es hostil e indiferente; se trata de identificar a la juventud moderna, como le señala Marta a su madre: «hemos vivido retardadas», «no me interesa el amor, libre o atado, aunque el divorcio me parece una cosa para no alarmarse, sino muy natural y lógico». Y, finalmente, la crítica a la Iglesia, que ya había ayudado a encerrar a Marta en el manicomio, pero que en lo fundamental se relaciona con Bruno, el novio de su hermana, quien es hijo del Obispo, asunto espinudo que Dominici planteara por primera vez en el teatro venezolano.

8. LAS DIFÍCILES DÉCADAS DEL CUARENTA Y CINCUENTA

En abril de 1941 concluye el período presidencial de López Contreras y comienza el de Isaías Medina, que quedará inconcluso. Es la época de la guerra y de inestabilidades para todo el continente. Esto afectó los cambios administrativos que se realizaban en el gobierno que venía poniendo énfasis en obras de saneamiento y lucha contra el paludismo y enfermedades venéreas que estaban minando al país. El salto en la producción petrolera para abastecer a los aliados hizo crecer el ingreso y dio pábulo a la idea de darle a la renta petrolera un empleo multiplicador, tratándola como un ingreso extraordinario que se aplicaría a la planificación, lo que se expresó en la frase de Uslar Pietri «sembrar el petróleo», que desde entonces se sigue repitiendo. Se dio prioridad a la construcción de obras públicas, también se dio importancia a las edificaciones escolares públicas, tanto en Caracas como en la provincia. Esto significaba que la fisonomía de la ciudad comenzaba a cambiar. Se ampliaba el espacio de la ciudad. Caracas comienza a elevarse, se abandona el temor a los terremotos y se construye en altura. El censo de la población en este año señalaba que la población se aproximaba a los cuatro millones de habitantes. También cambiaba su distri-

bución espacial, desplazándose la población desde el campo a la ciudad, especialmente a Caracas. En 1941 la población urbana era el 39% del país; en 1950, era de un 54%, y la rural descendía en ese período del 61% al 46%. En 1961, la situación ya era de 61% urbano y 39% rural.

A finales de 1945 se produce un cambio violento en el escenario político. El presidente Medina es derrocado y reemplazado por una nueva forma de gobierno fundada en la elección directa y secreta, con participación activa de la mujer, que se denominó la Revolución de Octubre. Las grandes críticas que se le hicieron a Medina fueron la de su negativa a adoptar el sufragio universal y directo en la reforma de la Constitución de 1943 y la de limitar la transformación profesional en las fuerzas armadas. En este período se incrementa aún más el esfuerzo social. El presupuesto de educación llega al 12%. Se incorporaron más de 1 millón de niños a la educación primaria en 1948. Se crean nuevos liceos, se inicia la educación técnica, y el analfabetismo queda reducido al 10% en treinta meses. Se crean los comedores y roperos escolares (Liscano, 1976). Se da prioridad al desarrollo de la agricultura, con un fuerte acento en la creación de empleo. Éste es el momento en que la empresa privada adquiere relevancia en la economía, a través del mecanismo de contratistas y comienza a crecer en Venezuela, lo que a la larga llevaría a un desmedido libertinaje.

En 1945 comienza una época de oro para la radiodifusión, cuando se transmitían de cinco a seis programas dramáticos diarios, entre los que figuraron *La balandra Isabel llegó esta tarde*, de Guillermo Meneses y *Dios se lo pague*, del brasileiro Joracy Camargo, primera obra de contenido social moderna de aquel país. El cine copa las tres cuartas partes de las salas de la capital, y sólo el 21% de los ingresos provenía del teatro (Acosta, 1999). Este gobierno produjo importantes reformas en los tres años que duró, puso en práctica una amplia democracia y libertad, se produce un amplio movimiento de masas, pero adoleció de unidad ideológica; la alianza formada fue circunstancial, sin perspectivas; la modernización apresurada deseada no era posible inventarla, los aspectos sociales en que se empleó el gobierno se hicieron lentos por los naturales e insoslayables obstáculos educativos y culturales encontrados, los cuales a la vista de muchos eran mirados con recelo y desconfianza. Tal vez, lo más resaltante fue el diseño de una consistente política petrolera efectuada por Juan Pablo Pérez Alfonso que orientó al país por más de sesenta años y el término definitivo de la herencia autoritaria gomecista.

Luego de un gobierno provisional de tres años que presidió el mismo Betancourt, en elecciones democráticas es elegido presidente Rómulo Gallegos por más del 70% de los votos, quien sólo duró en el poder nueve meses, siendo derrocado por los mismos militares que le acompañaban. La crítica de mayor peso que le hicieron los militares a este período fue que el gobierno había intentado penetrar a las fuerzas armadas para desmoralizarlas, desunirlas e imponer un gobierno marxista, argumento que se usó también en el campo educativo para impugnar el Decreto 321, que ampliaba el sistema educativo, impulsado por el Ministro de educación Luis Beltrán Prieto Figueroa, y al que sectores de la educación privada, liderados por la Iglesia desde 1947, acusaban al gobierno de soviétización de la sociedad venezolana, orquestada desde Miraflores. La Iglesia misma organizó jornadas venezolanizantes para enfrentar esta «amenaza roja» (Ramírez, 1997; Olavaria, 2000).

La tendencia al autoritarismo en el país no era nueva. Al caudillismo decimonónico que hereda Gómez le siguieron en el siglo XX otros líderes de la misma corriente de talante poco democrático. Tal parece que la necesidad de un hombre fuerte, tipo caudillo, no ha sido un

intento muy desdeñado en la historia de Venezuela, el cual adquiere un lugar preponderante, reemplazando a programas o proyectos nacionales, a costa de la libertad y democracia, entrando en fuerte contradicción con la cultura civil del ciudadano moderno que se prefigura en la vida nacional. Por esto se estima que el derrocamiento de Gallegos significó un retroceso de al menos diez años en el desarrollo de Venezuela.

9. LA DÉCADA DE LA DICTADURA DE 1948-1958

El nuevo período de las dictaduras militares comienza con Delgado Chalbaud (1948-1950), y sigue con Pérez Jiménez (1950-1958), concluyendo el 23 de enero de 1958, cuando se reinicia la democracia. En este nuevo y duro período se refrena el ascenso educacional y cultural, se reprimen las acciones estudiantiles, se cierran planteles, se persigue a la gente de la cultura y se discrimina a todo aquel opuesto a su gestión, como expresa Otero Silva (1983: 124): «la gloriosa juventud militar se adueñó totalmente del poder político y ahí mismo se pasmó el incipiente proceso de incremento cultural» que venía despegando, y que llevará a lo que en los años setenta se denotará como «una profunda crisis que obligaría a replantear en su totalidad el sistema educativo» (Liscano, 1976: 619).

Cárcel, tortura y censura fueron los símbolos de esta década. Los testimonios de muchos artistas dan cuenta de ello, como lo explica con detalles Juan Liscano (1976: 7):

la dictadura me robó la capacidad de soñar (decía Manuel Bermúdez); no es fácil olvidar y mucho menos perdonar aquellos años de agobio (expresa Rodolfo Izaguirre); después de la tortura no se cree en nada, ni en nadie (señalaba Héctor Mujica); la generación de Jesús Sanoja (1988) la define como tan radical como frustrada...no fuimos héroes sino testigos, lo suficiente como para repetir el nunca más.

Como se puede observar, la tortura se constituyó en un estado de permanente preocupación por la forma como el Estado puede interpretar lo que se dice y lo que se calla. Amedrentamiento y horror. Si el período de 1945-1948 ha sido considerado por Igor Filatov (1984: 18) como «el de mayor número de actividades en el uso de las libertades públicas como garantía constitucional en Venezuela», en noviembre de 1948 esto cambiará radicalmente, y en 1952 mucho más.

En el teatro hay pocos casos reseñados. En 1948, Rafael Guinand interrumpe su programa en la radio, titulado *El Galerón*, por orden del gobierno militar. En 1950, al preparar Gómez Obregón el estreno de *La fuerza bruta* de John Steinbeck (cuyo título original es *Of Mice and Men*, *De hombres y ratas*), salió publicada en el periódico *Últimas Noticias* una foto de elenco en donde uno de los actores (Gilberto Pinto), parecía tocar la pierna de la actriz Luisa Motta, razón que aprovechó el periódico *La Religión*, dirigido entonces por Monseñor Jesús María Pellín, en su editorial, para decir que la trama de la obra «si leída repugna, mucho más llevada a escena» (facsimile en Pinto, 1999: 68), moralidad que aprovechó la dictadura para decretar la suspensión de la función y separar a Gómez Obregón de su cargo (y de paso, congraciarse con la Iglesia), ocultando el hecho de que lo consideraban un subversivo.

En 1953, mientras los integrantes del Grupo Máscaras, de tendencia marxista, preparaban un homenaje al grupo el local fue secuestrado por la policía; este mismo año la obra

Los adolescentes de Román Chalbaud, el autor más popular de la década, recibió el Premio del Ateneo de Caracas, pero ésta no pudo estrenarse por innumerables problemas surgidos, como falta de actores jóvenes, dudas sobre su argumento, todo lo cual llevó a pensar que fue por censura impuesta. Ese mismo año en Maracaibo, el nuevo rector, un militar, expulsa de la universidad al grupo Sábado que dirigía Inés Laredo, tildándolos de payasos. Igualmente el Centro Teatral de Maracay fue cerrado por negarse a desfilar en la Semana de la Patria, en 1954, instituida por la dictadura. Al mismo tiempo, Berta Moncayo, actriz del Teatro del Pueblo, se retira de éste porque antes de cada función su director, Manuel Rodríguez Cárdenas, les recordaba y advertía sobre el ideal nacional creado por el gobierno militar (Ferrari, 1997: 39); Luis Peraza se retiró de sus actividades públicas entre 1954 y 1958, presionado por la dictadura (Bata, 1996: 94-96). Ese mismo año el gobierno militar le retira la subvención oficial a la Escuela Nacional de Artes Escénicas que fundara Juana Sujo, señalándole que se olvidara del teatro, porque ése es un arte pasado de moda (Márquez, 1996: 42). En 1955, al estrenarse otra obra de Chalbaud, *Caín adolescente*, éste fue interrogado sobre si la obra era comunista debido a que ocurría en un cerro, porque hablar de la pobreza estaba prohibido por el régimen (Márquez, 1996: 72). En 1957, la obra *Las brujas de Salem*, dirigida por Horacio Peterson, fue cuestionada por los militares y él amenazado, por ser extranjero y se arriesgaba a ser puesto en la frontera (Ferrari, 1997: 59), aunque logró estrenarla. Igualmente, Luis Peraza también dejó sus actividades radiales (1954-1958) debido a las presiones de los militares, que en sus últimos años se deslizaron, como señala Carmen Mandarinó (1997: 146), «en medio de acrecentada represión, campos de concentración, asesinatos de líderes, censura». No sin razón Isaac Chocrón (1988, cuerpo 5: 140) al resumir los años cincuenta expresa: «fueron los años de los textos poéticos, quizás porque sus eufemismos y simbologías burlaban airesos la censura perezjimenista».

Sin embargo habría que acotar, como dice Pinto (1999: 76), que el misterio de la condición humana y el terror desatado por el régimen hizo que muchos colegas teatristas pasaran este período con indiferencia, desesperación, o mudos, «se quedaron tranquilos, como si el asunto nada tenía que ver con ellos. La servidumbre ha sido, y aún lo es, una de las inclinaciones más despreciables de la nación venezolana».

10. LOS MOTIVOS Y LAS ESTRATEGIAS

Entre 1900 y 1960, un grupo numeroso de autores escribieron obras con su mejor intención de relacionarse con su sociedad, para algunos han sido sus mejores piezas, pero se encontraron con un entorno agresivo, hostil, ante lo cual debieron establecer estrategias escénicas para dar respuesta a este entorno. Este desequilibrio creó una tensión en su Yo, obligándolo a reaccionar de distintas formas, como se ha expuesto en este artículo. En términos generales, se podría decir que la búsqueda de su autenticidad tiene como motivo su decepción que le produce el entorno que lo rodea. En las páginas siguientes y debido a la limitación de espacio, sólo se explicarán estas estrategias especialmente referidas al sainete, estilo que predominó en gran parte del período.

Para gran parte de la crítica el sainete fue un intento ingenuo de hacer teatro popular. Realizado con la intención de plantear situaciones de la vida diaria, familiar, reducido al pequeño mundo social de la cuadra o pueblo, no habría podido o no supo mostrar proble-

mas mayores de índole social o política. Esta visión, por tanto, fue limitada, pasiva y resignada, las situaciones dramáticas que se plantearon parecen inevitables e inmutables. En lo ideológico, la sociedad fue juzgada por su fachada, «por lo que ella piensa de sí misma» (Raab, 1983: 79), y no por la compleja red de relaciones que se pudieron establecer con sus factores fundamentales. En esto, Elizabeth Raab (1983: 94) es incontrastable al decir que la representación mimética usada «no fue capaz de hacer visible el mundo alienado a través del distanciamiento artístico». Aunque se reconoce también que la época en que le correspondió presentarse estuvo desbordada por problemas políticos, fuerte represión y con un entorno de precariedad cultural.

En este recuento no sólo se evidencia y justifica lo que el sainete significaba y lo que sería su devenir en el país sino que, además, señala que en esa época existía un ambiente nacionalista que amparaba a esta manifestación. De hecho, existió tal abrigo, y éste fue la visión positivista prevaleciente, que vio con simpatía a algunas de estas obras, desde la perspectiva natural del sector oficial autoritario, por supuesto. En efecto, el positivismo fue esgrimido como bandera por algunos intelectuales de la época que buscaban una nueva concepción del hombre, de la sociedad y para la resolución de sus principales problemas. En palabras claras, el positivismo se vio como la medicina que erradicaría las taras coloniales heredadas y consolidaría un nuevo orden social. Un ejemplo de la aplicación de la tesis positivista lo constituye la explicación que da para la guerra federal del siglo XIX, la que según esta visión sería dañina y benéfica a la vez, porque si bien produjo una mortandad impresionante, sembró el odio y arruinó a sus economías, pero también favoreció la emigración, fomentó el mestizaje biológico y cultural, relacionó a las regiones, facilitó la movilidad social y frenó la inmigración extranjera que alteraba los caracteres étnicos del pueblo. Igualmente, para el caudillismo (militarismo) que ocupa parte del siglo XX, explica que aunque sembró la anarquía con las guerras que fomenta, practicó una fuerte represión e intolerancia, habría sido también un factor de estabilidad porque ejerció el poder en forma férrea y centralista (Belrose, 1999).

Esto ocurrió en todos los países de América Latina, y en ellos el movimiento positivista se rindió ante las autocracias. En lo ideológico, sirvió para encubrir las verdaderas causas de los problemas sociales, con el argumento de la complejidad étnico-cultural, de los fenómenos telúricos, de la fatalidad o asignándole a la idiosincrasia rasgos que no tiene. Esta retórica en Venezuela ayudó a fortalecer el fenómeno militar-caudillista, desde 1899 hasta prácticamente 1945, muy especialmente en la época de Juan Vicente Gómez y queda como una incertidumbre inmanente en el país. El positivismo ciertamente produce un alejamiento de lo romántico en beneficio del estilo realista-naturalista, tan patente en el sainete, y también en lo crítico (que es uno de los factores que llevaría al Modernismo, como se verá más adelante en este capítulo), pero consiente una cierta ambigüedad en el encuentro de lo nacional. El problema se produciría al exceder el límite de la realidad artística, al exponer una simple e ingenua imitación sin creación alguna (Salcedo Bastardo, 1972).

En este proceso el primer eslabón es el autor, quien al escribir su obra recurre a situaciones, personajes, giros lingüísticos, angustias y contextos personales muchas veces tomados de la realidad, los cuales pasan por el tamiz de su creación en donde se mezclan los elementos reales con los imaginarios. La forma en que aparecen presentados estos hechos y sus personajes dependerá de la relación pragmática que posea el autor con los fenómenos sociales y culturales de su época, y en lo cual el nexo que media entre su realidad

objetiva y su subjetividad artística es la ideología. En este sentido, y en referencia al uso de este tipo de recursos empleados por los escritores venezolanos, acota Orlando Araujo (1962), que el habla popular empleada por estos durante comienzos del siglo XX se hizo como «un recurso pintoresco y no precisamente, como experiencia vital» (Cit. por Raab, 1983: 72). En este sentido, este lenguaje no tiene la intención de reflejar el alma del pueblo que habla, sino que más bien expresó la urgencia del momento que estos escritores sentían por encontrar «una expresión propia, de trabajar sobre la realidad nacional y llevarla al plano de creación artística», vale decir, era una búsqueda legítima de identidad literaria en años en donde las vanguardias y otros autores (como Gallegos, por ejemplo) también cumplían un rol semejante, cual era el de intentar modernizar y elevar el nivel cultural del país, a pesar del contexto autoritario dominante, como lo resalta el diálogo de la obra de Otazo, expuesto anteriormente. Lo primero que llama la atención en toda esta sucesión de factores que intervienen en la ficcionalización de un drama es que en la Venezuela de esta época (y casi hasta mitad del siglo XX, con excepciones escasas), como se ha visto en una sección anterior dedicada a la censura, existía un palpable contexto opresor e intolerante, lo cual hizo que la creación artística fuera vista por parte del censor o gendarme de turno, con una intención ulterior. Técnicamente equivaldría a decir que portaba una «significación velada», la cual debía ser revisada y debidamente corregida.

Ante esto, la reacción de cualquier persona normalmente es que no habla, vela, esconde, disimula, se acopla a lo que parece ser la opinión mayoritaria, a lo aceptable, pero no le da a su texto el sentido sincero que para él pueda tener. De aquí se origina el velo literario, el mensaje cifrado, el eufemismo tan citado, que al ir de velo en velo, de eufemismo en eufemismo, distorsiona el discurso teatral, desfigura la realidad y se produce lo que algunos lingüistas denominan un «blanqueo semántico», que va poniendo a las ideas más opacas e indistinguibles. En términos más claros, se produce un distanciamiento, un encriptado del texto, que para revelarlo requeriría de una gran deconstrucción de las ideas e imágenes involucradas, que en su límite haría que la cultura se eclipse como un espejismo, remitiendo a un interminable juego de espejos.

El humor es uno de estos efectos veladores, que junto a otros similares no están reñidos con el arte, sino que más bien deberían ser considerados como parte de sus ingredientes centrales, si se les identifica. Las ficciones de una época siempre tenderán a ser estentóreas, aunque sean simples y a veces banales, pero son la muestra de un quehacer humano muy significativo, como ha sido la creación dramática, y el descubrirlas, desentrañarlas, es tarea de la investigación.

Lo que interesa aclarar más sobre el tema es el estudio en concreto de estas formas, las que ahora se llamarán estrategias. Así se ha llegado a identificar también que el sainete «llegó a parodiar –espejo invertido– un situación social y retrató tipos característicos cuyo perfil fue ironizado e invertido» (Vázquez, 2000: 8). El desarrollo de estos elementos llevó a concluir que el sentido profundo de esta significación velada podría explicarse a partir de los conceptos de centro/periferia (tomados y adaptados de la teoría de la dependencia del desarrollo) y de la ironía y la parodia, derivados de la teoría literaria. La relación centro/periferia pretende ir más allá de la dualidad ficción/realidad, estableciendo una tríada para lo real, lo ficticio y lo imaginario, partiendo de la base de que el texto no se puede explicar sólo a partir de los dos primeros elementos (realidad referencial y ficción) porque no constituyen una entidad en sí mismos, sino que más bien «proporcionan el medio a través del cual

emerge un tercer elemento que yo he llamado imaginario» (Iser, 1992, Cit. por Vázquez, 2000: 34). En el sainete venezolano se distinguen como campos referenciales típicos el histórico, el social y el cultural. Dentro del reflejo metafórico que puede tener el sainete, aflora una voz colectiva que se «hace portadora de una decadencia que encierra la maledicencia de la época, mientras refleja una cierta incomodidad socio-cultural» (Vázquez, 2000: 36). Esta voz colectiva sería la periferia, correspondiéndole al centro el planteamiento ideológico que organiza y legitima los valores esenciales del sistema autoritario, para lo cual recurre al mecanismo de control hegemónico efectuado a través de dos instrumentos: el del poder (político) y el del saber (cultura).

Esto es lo que haría que se conforme una periferia no transgresora, hasta cierto punto oficializada, y de allí probablemente derive su parroquialismo. Pero, igualmente, desde esta posición periférica, el sainete más crítico atacó también el logocentrismo y la institucionalidad del sistema, asumiendo la silenciosa voz colectiva con ansias trascendentes. Por tanto, la metáfora del espejo sainetero refleja un «imaginario específico que afecta y filtra una percepción de la vida que tiene gran impacto en la elaboración de un relato de la cotidianidad» (Vázquez, 2000:38). El sainete sería, desde esta perspectiva, una forma de ficción de la historia cotidiana, conformada por los principales componentes culturales de su época.

Por su parte, la ironía y la parodia juegan un apreciable rol al encauzar la acción dramática de la obra, otorgándole igualmente sentido. Debido a que la ironía es polimorfa, teniendo como clave el distanciamiento, se considera determinante en su relación con la audiencia, al llenar el espacio existente entre el contexto del espectáculo y el del espectador. Baste con decir, siguiendo a Jankélévich, que la ironía «es espejo de autoconciencia», por eso, por ejemplo, la obra *El salto atrás* y otros sainetes son retratos y refracciones de costumbres caraqueñas. En cualquiera de sus formas (oculta o implícita, manifiesta o explícita, local o lejana de su momento histórico), su efecto siempre es poderoso si se mantiene en sintonía de códigos con el espectador. En cualquier caso aparece como una modificación intencional del referente, como ficción. Para lograr su efecto se requiere una víctima, por lo cual se sacrifica al lector/espectador, como ocurre en la obra que se ejemplariza cuando se revela el secreto del nacimiento y color del niño nacido: «¡qué encanto! Debe ser lindo. Sangre alemana por un lado, y por ustedes, ¡no se diga!, por todas partes le viene su sangre muy limpia: por los Torresveitía, por los del Hoyo, por los Sampayo, de los fundadores de Cumaná... Vamos a verlo» (Vázquez, 2000: 66). En este sentido, la ironía es una forma de ver el mundo en forma crítica y trascendente.

Con la parodia, que significa usualmente imitación burlesca, como remedo, el autor pretendía mostrar las dos caras de significación de la moneda sainetera, una de las cuales se evidencia en la obra (la ingenua) y la otra estaría en otra parte, en donde el lector/espectador deberá develar para su propia comprensión del drama y que constituiría el llamado imaginario encontrado. Al cubrir tan grande espacio dramático, el sainete se convierte en una pieza con elementos demolidores pues impone una mimesis paródica con distancia crítica. Sus efectos son los de criticar las convenciones sociales, poner en duda la máscara de unidad, igualdad y armonía tras la que se esconden los personajes, gracias a la claridad que proyecta la parodia se desmitifica una realidad y devela el verdadero rostro: a pesar de los lemas y frases del gobierno por la unidad e igualdad, el pueblo venezolano no está unido, ni es culturalmente igualitario. Entonces, la parodia se identifica con el orden establecido, pero a través de la desfiguración y de la imitación, se desliza una crítica y una desmitificación

del modelo establecido, pues en el hacer paródico y en la risa que invoca se revela la fragilidad de sus contenidos. Sin embargo, el efecto paródico por definición no conduce a un proceso de renovación, sino que se establece en su espacio de otra parte, con características anárquicas, sin avanzar, liberando un visible recelo sobre las dualidades que muestra, como son campo/ciudad o héroe/hombre común, que quedan sin respuestas, eclipsando el espejo antes mencionado.

Si estas ideas se complementan con las de Bajtin (1968) en torno a teoría de lo carnavalesco y al significado que estas fiestas tienen en una visión moderna, especialmente acentuadas por lo que poseen como entretenimientos populares, pasarían a ser eventos de resistencia, fundamentalmente a causa de lo ilícito que conllevan sus propuestas, denigrando placeres convencionales que no sólo ofenden a la moral burguesa, sino que también subvierten el orden. Esta posición se acerca bastante a los postulados de Brecht, cuando expresaba que lo popular debía ser, entre otras cosas, integral, orgánico y auténtico, lo cual constituía la base de una oposición a la dominación de la burguesía. Por estas razones, en términos generales, de lo que se trata es que esta proposición podría ser asimilada a los sainetes y, en general, con todas aquellas formas de entretenimiento que fragmentan o quiebran convenciones y producen verdaderos retos a sus mismas bases sociales con inusitada fuerza, como por ejemplo lo son ahora algunos programas de la televisión, con sus características mundanas y provocativas, que se encaminan hacia estos límites buscando una transgresión cultural que debe decodificarse para poder entender su real significado sociopolítico.

Es claro que los regímenes autoritarios que prevalecieron hasta 1935 y desde 1948-58 no consintieron producciones teatrales que apelaran a la libertad o a otros modelos democráticos y se encargaron de neutralizar estas obras a través de distintos métodos que aquí se han denominado censura, impidiendo sus producciones, publicaciones e incluso encarcelando a sus autores. El paso de los años y la reflexión sobre estos hechos está poniendo las cosas en su lugar. Hoy la condena a estas situaciones sería indudablemente unánime, así como también que la crítica considerase que aquí había un teatro importante para Venezuela con repercusión en su misma historia.

Si algo debe resaltarse de este teatro es que era muy eficaz a la hora de señalar y de identificar las convulsiones internas en que la sociedad venezolana vivió en esos años y, esto no hay por qué negarlo, que muchos críticos y estudiosos mencionados conocían, también les pareció incómodo de resaltar y dar a conocer. Las obras de estos autores, sus declaraciones, sus ideas, su actitud de compromiso con la democracia, con la libertad y con el progreso o desarrollo, constituyen hoy día un estado de conciencia nuevo, desconocido, de sus dramaturgos, que debiera tener efecto en las relaciones de la sociedad con su Estado. La censura, la autocensura desde distintos sectores, la crítica y los responsables de las producciones debieran hoy reevaluar este teatro, el que un día limitaron y disminuyeron en importancia sin motivos válidos. Una crítica que entonces pretendía ir en búsqueda de la verdad hoy se transforma en una búsqueda en la cual la verdad también es crítica. Fue, tal vez, un doloroso exilio del silencio, de la ignorancia, la indiferencia y el olvido.

Todos los autores y obras presentados, sólo una muestra de lo conocido, son una generosa invitación que ellos hacen para conocer esta historia oculta del teatro venezolano, aún por desvelar completamente, y que es como el abrir una puerta que por mucho tiempo permaneció cerrada y vedada. Sólo en la medida en que se descubra este velo con investigaciones que lo profundicen y denuncien se perderá de una vez por todas el miedo a esta

inoportuna invitada que ha sido la censura. Pero, también, desde ahora, se debe entender perfectamente que los autores y obras de este teatro censurado fueron uno de los terrenos importantes en donde se luchó contra el autoritarismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, C. E. (1986), «Prólogo», en H. Soubllette, *Escritos*, Caracas: Universidad Simón Bolívar, 3-7.
- ANÓNIMO (1964), *La restauración liberal, el ejército y la escuadra (1902)*, Caracas: Boletín del archivo histórico de Miraflores No. 31. Año 6.
- ALTEZ, R. (2000), «Desastres y conocimiento», en José A. Rodríguez (comp.), *Visiones del oficio*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 453-474.
- ARAUJO, O. (1962), *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*, Caracas: Min. de Educación.
- ARCILA, E. (1974), *Centenario del Ministerio de Obras Públicas, 1874-1974*, Caracas: Min. de Obras Públicas.
- ARRÓM, J. J. (1945), «En torno al teatro venezolano», en *Revista Nacional de Cultura* 48, 3-10.
- AZPARREN GIMÉNEZ, L. (1967), *El teatro venezolano*, Caracas: Inciba.
- (1979), *El teatro venezolano y otros teatros*, Caracas: Monte Ávila.
- BAJTIN, M. (1968), *Rabelais and his world*, Cambridge: MIT Press.
- BARRIOS, A. L. (1997), «¿Nada antes del cuarenta y cinco?», en A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*, Caracas: Ediciones ITI-UNESCO, 20-141.
- BARRIOS, A. L., Mannarino, C. y Izaguirre, E. (1997), *Dramaturgia venezolana de siglo XX*, Caracas: Ediciones ITI-UNESCO.
- BATA, L., Mónico y González, G. M. A. (1996), *Luis Peraza: hombre de teatro*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.
- BELROSE, M. (1999), «El criollismo en Venezuela: literatura e identidad nacional», en *Revista Núcleo* 16, 115-126.
- BLANCO, A. E. (1960), *Teatro*, Venezuela: Editorial Cordillera.
- BOLETÍN DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE MIRAFLORES (1984), «Índice de los primeros 100 números del Boletín histórico de Miraflores», Caracas: Imprenta nacional.
- CELARG (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, Caracas: CELARG-Biblioteca de autores tachirenses.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1991), *Teatro venezolano contemporáneo*, Antología: Madrid- FCE.
- CHESNEY Lawrence, L. (2001), «Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo», en *VII Jornadas de investigación de la Facultad Humanidades y Educación*, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- (2004), *Relectura del teatro venezolano (1900-1950)*, Caracas: Univ. Central de Venezuela.
- CHOCRÓN, I. (1988), «Antes de que me olvide», en *El Nacional*, 3 de Agosto, Cuerpo 5, 140.
- CHURIÓN, J. J. (1924 [1991]), *El teatro en Caracas*, Caracas: Ediciones ITI.
- CONSALVI, S. A. (2000), «Reflexión para xenófobos», en *El Nacional*, 15 de Octubre, H-3.
- DE LA PLAZA, R. (1883 [1977]), *Ensayos sobre arte en Venezuela*, Caracas: Imprenta Nacional.
- DOMINICI, P. C. (1949-51), *Teatro*, Buenos Aires: Talleres J. Pellegrini. Vol. 3 (1951), *Amor rojo*.
- FEO CALCAÑO, G. (1948): «Quince años de teatro», en *El Nacional*, 3 de Agosto, 94-95.
- (1955), s/título, en *El Nacional*, 17 de Julio.
- FERRARI, M. (1997), *Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo*, Caracas: Inst. Univ. de Teatro. Tesis de grado.
- FILOTOV, R. I. (1984), *El teatro y los medios impresos en Caracas entre 1948 y 1958*, Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social. Trabajo de grado.
- FLORES, E. (2001): *El teatro de Leoncio Barrios*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.

- GALLEGOS, R. (s/f), *Reinaldo Solar*, Lima: 3er Festival del libro venezolano.
- (1959), *El motor*, Madrid: Edime, 1301-1363.
- GONZÁLEZ R., S. (1909?), *Ferrer* [nombre supuesto para obra], en Celarg (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, Caracas: CELARG-Biblioteca de autores tachirenses, 3-24.
- GRASES, P. (1972): «Julio Planchart», en J. Planchart, *Temas críticos*, Caracas: Presidencia de la República, 9-29.
- HERNÁNDEZ, L. G. (1989), *Bibliografía general del teatro en el Zulia*, Maracaibo: Universidad del Zulia, Soc. Dramática de Maracaibo.
- HIRSHBEIN, C. (1978), *Hemerografía venezolana, 189-1930*, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- HURTADO, M. L. (1997), *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, California: Gestos.
- IZAGUIRRE, R. (1986), «Gallegos y el cine», en Isaac Pardo y Oscar Sambrano U. (coord.), *Rómulo Gallegos. Multivisión*, Caracas: Ed. de la Presidencia de la República.
- LA PROCLAMA (1910), *Semanario de combate*, en: Cerlag (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, Caracas: Celarg-Biblioteca de autores techirenses.
- LA RESTAURACION LIBERAL, EL EJÉRCITO Y LA ESCUADRA, (1902), Caracas: *Boletín del archivo histórico de Miraflores* 31, Año 6 (1964).
- LASSER, A. (1990), *La entrega de Miranda*, Caracas: Ed. Lisbona.
- LISCANO, J. (1976), «Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años», en Velásquez, Ramón J. et al. (1976), *Venezuela moderna. 1926-1976*, Caracas: Fundación E. Mendoza.
- LOVERA DE SOLA, R. J. (1996), «Los pasos vitales de Andrés Eloy Blanco», en R. J. Lovera de Sola et al., *Andrés Eloy Blanco. Escritos biográficos*, Caracas: Ed. Centauro..
- et al. (1996), *Andrés Eloy Blanco. Escritos biográficos*, Caracas: Ed. Centauro.
- MANNARINO, C. (1997), «Una dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento», en A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*, Caracas: Ediciones ITI-UNESCO, 143-320.
- MAR-MOLINERO, C. (1999), Comunicación personal de 12-03-1999.
- MÁRQUEZ, C. (1996), *Juana Sujo. Impulsora del teatro venezolano*, Caracas: Fundarte.
- MEDINA, J. R. (1963), «Prólogo», en J. Rosales, *Cuatro novelas cortas*, IX-LXI.
- MÉNDEZ MENDOZA, E. (1895), *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, Caracas: Imp. Nacional.
- MISLE, C. E. (1967), *Corazón y pulso de Caracas. Materiales para el estudio de la historia de Caracas, 1567-1967*, Caracas: Biblioteca Cuatricentenario de Caracas.
- MONASTERIOS, R. (1950 [1975]), *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Caracas: Monte Ávila.
- MONTE ÁVILA EDITORES (1994), *Catálogo*, Caracas: Monte Ávila.
- (2002), *Catálogo*, Caracas: Monte Ávila.
- NAZOA, A. (1978), *Obras Completas. Teatro*, Tomo I, Vol.1, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- OLAVARRÍA, J. (2000), «La destrucción de las Fuerzas Armadas», en *El Nacional*, 16 de Enero, H-6.
- OTAZO, R. (1940), «Un diputado Nuevo», en *Élite*, N° 778 (31 de Agosto), 28.
- OTERO Silva, M. y Eloy Blanco, A. (1962), *Sinfonías tontas*, Caracas: Casa del Escritor.
- (1976), *Obra humorística completa*, Caracas: Seix Barral.
- (1983), *Tiempo de hablar*, Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- PARDO, I. y SAMBRANO U., O. (coord. 1986), *Rómulo Gallegos, Multivisión*, Caracas: Ed. de la Presidencia de la República.
- PAZ, O. (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral.
- PINO I., E. (1988), *Juan Vicente Gómez y su época*, Caracas: Monte Ávila.
- PINTO, G. (1999), «Gómez Obregón y su época», en *El teatro venezolano de 1945 a 1955*, Caracas: Conac.
- PLANCHART, J. (1936), «La República de Caín (1913-1915), Comedia», Caracas: Ed. Elite.
- (1944), «Jesús Semprúm», en *Revista Nacional de Cultura* 47, 23 (Nota N° 17).
- RAAB R., E. (1983), *El teatro costumbrista venezolano: el sainete*, Inst. Universitario Pedagógico de Caracas (UPEL). Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana.
- RAMÍREZ, P. R. J. (1997), «No estamos solos», en *El Nacional*, 31 de Diciembre, A-7, sección Cartas.

- RENGIFO, C. (s/f), «Panorama general del movimiento teatral en Venezuela», en *Boletín Instituto Internacional del Teatro (ITI)* 1, 3-7.
- (1989), *Obras* (6 Tomos), Los Andes (Venezuela), Mérida: Univ. de Los Andes.
- RIVAS, L. M. (2000), *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia: Universidad de Carabobo.
- RODRÍGUEZ, J. A. (comp., 2000), *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI*, Caracas: Edic. UCV, Fac. Hum. y Educación.
- RODRÍGUEZ, M. A. (1975), «Rómulo Gallegos en Guayana» en *Revista Araisa*, 407-415.
- RODRÍGUEZ, O. (1980), «Prólogo», en César Rengifo, *Las Mariposas de la oscuridad*, Caracas: Consucre. Comisión de Educación y Cultura, 7-10.
- (1991), «A manera de introducción», en Centro de Documentación Teatral, *Teatro venezolano contemporáneo*, Madrid: Antología- FCE, 12-79.
- (1993), «Rómulo Gallegos y la dramaturgia», en *Revista Theatron* 2, 5-8.
- ROJAS, A. (1926 [1976]), *Crónicas y leyendas*, Caracas: Monte Ávila.
- ROJAS UZCÁTEGUI, J. y CARDOZO, L. (1980), *Bibliografía del teatro venezolano*, Mérida: Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.
- ROSALES, J. (1963), *Cuatro novelas cortas*, Caracas: Min. de Educación.
- SALAS, C. (1967), *Historia del teatro en Caracas*, Caracas: Imprenta Municipal.
- SALAS P., J. M. (2002), *¿Escenas modernistas en el teatro? El Modernismo en la dramaturgia venezolana*, Caracas: Universidad Central de Venezuela. Proyecto de Trabajo de Grado, Maestría en Literatura venezolana.
- SALCEDO BASTARDO, J. L. (1972), *Historia fundamental de Venezuela*, Caracas: Ed. Arte.
- SANOJA, J. (1988), «Largo viaje hacia la muerte», en Elías Pino I., *Juan Vicente Gómez y su época*, Caracas: Monte Ávila, 141-156.
- (1998), «Salustio y su tiempo entre las sombras», en Cerlag, *Salustio González y la generación de La Alborada*, Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Biblioteca de autores tachirenses, 3-24.
- SEIJAS, R. (1895), *Primer libro de literatura, ciencias y bellas artes*, s/e.
- SOUBLETTE, H. (1910), «La vocación», en *El Cojo ilustrado* 435 (1º de Febrero), 85-87.
- (1986), *Escritos*, Caracas: Instituto de Altos Estudios de América Latina, Universidad Simón Bolívar.
- SUEIROS V., Y. (1999), «Bajo el signo de la ley. Leyes, ordenanza y decretos relacionados con la exhibición cinematográfica en Caracas, 1900-1934», Caracas: Fac. de Humanidades y Educación, Univ. Central de Venezuela. Trabajo para el Seminario Historia cultural de Venezuela, Doctorado en Historia.
- UZCÁTEGUI R., J. (1986), *Historia y crítica del teatro venezolano en el siglo XIX*, Mérida: Inst. Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.
- VÁZQUEZ T., M. (2000), *El sainete y sus estrategias ficcionales*, Caracas: UCAB. Trabajo de ascenso a categoría de Prof. Asociado.
- VELÁSQUEZ, R. J. et al. (1976), *Venezuela moderna. 1926-1976*, Caracas: Fundación E. Mendoza.
- (1986), «Reformas en la guerra y la paz. La gran oportunidad», en *Revista Estado & Reforma*, Año I, Nº 1, 7-20.
- VIDAL, J. (1995), *Informe de la versión y dirección de El motor de R. Gallegos, realizado para la Compañía Nacional de Teatro*, Caracas: Maestría de Teatro Latinoamericano, Universidad Central de Venezuela.
- VILLASANA, Á. R. (1969/79), *Repertorio Bibliográfico Venezolano (1808-1950)*. Caracas: Inst. Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES (6 Volúmenes).
- (1989), *Nuevo Repertorio Bibliográfico Venezolano (1951-1975)*, Caracas: Inst. Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES. Vol.1 (A-Ch).
- VILLEGAS, J. (1984), «Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas» en *LATR* Fall 5: 12.
- WILLIAMS, R. (1958), *Culture and Society 1780-1950*, London: Penguin.